

DAS ERHABENE IN DER PHILOSOPHIE DER GEGENWART

Vom Text zur Technologie

**Inauguraldissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg**

vorgelegt von

Victoria Polzer

Erstgutachter: Prof. Dr. Anton Friedrich Koch

Zweitgutachter: Prof. Dr. Peter König

Disputation am 11.08.2015

2015

Genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität
Heidelberg, auf Antrag von Prof. Dr. Anton Friedrich Koch (Ruprecht-Karls-
Universität Heidelberg).

Heidelberg, den 28. Juli 2015

Der Dekan
Prof. Dr. Gerrit Kloss

Dank

Die vorliegende Arbeit ist am Philosophischen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg entstanden und wurde im Jahr 2015 von der Philosophischen Fakultät als Dissertation angenommen.

Mein Dank gilt vor allem meinem Doktorvater Prof. Dr. Anton Friedrich Koch, ohne dessen fachkundige Betreuung diese Studie nicht hätte entstehen können. Ich bedanke mich auch herzlich bei meinem Ehemann Henning, meiner Mutter Irina und meiner Großmutter Julia, ohne deren Unterstützung dieses Projekt nicht hätte vollendet werden können.

Inhaltsverzeichnis

Teil I

Zum wissenschaftlichen Gebrauch des Begriffs „das Erhabene“

1	Panorama.....	9
2	Die Rezeption der Ideen von Pseudo-Longinos.....	20
2.1	Die Frage nach der Charakteristik der Zeit.....	26
2.2	Klassifizierung der Verbformen	29
2.3	Nachahmung im Rahmen der Theorie des hermeneutischen Zirkels	33
2.4	Das Erhabene oder das Pathetische?	35
3	Dichotomie als Kriterium für die Identifizierung	40
3.1	Das Erhabene und die Katharsis	40
3.2	Vor- und Nachgefühl	42
3.3	Vor-/Darstellung und Gewalt	43
3.4	Das Komische und das Tragische	45
3.5	Das Erhabene und das Schöne	58
3.6	Das katastrophal Erhabene.....	67
4	Natur und Mimesis.....	72
4.1	Das Erhabene durch Anschauung	72
4.2	Die Natur als Macht?	76

Teil II

Zur Frage nach dem technologischen Determinismus und der Definition der Realität

1	Der mechanische Instinkt als Voraussetzung des Technisch- Erhabenen	88
2	Das ländliche Ideal und der Verlust der Natur: Technokatarsis statt des Erhabenen.....	100
2.1	Übergang zum Pessimismus	105
2.2	Der eindimensionale Mensch: das Problem der Entsublimierung	115
3	Die Allegorie des Piloten und des Passagiers	118
3.1	Psychologie der Wahrnehmung.....	119
3.2	Fantasie, Wahrnehmung und Einbildungskraft	123
3.3	Psychoökologische und visuelle Projektionen.....	140
4	Neueste Forschungsrichtungen im Kontext des Erhabenen.....	156
4.1	Karte und Territorium.....	156
4.2	Narrative und Hyperrealität.....	160
5	Die Erzeugung der neuen erhabenen Landschaften.....	167
5.1	Garten und die Maschine – die Entgegensetzung des Natürlichen und des Künstlichen	167
5.2	Fraktale Bilder der Unendlichkeit.....	170

Teil III

David E. Nye und das Konzept der von Menschenhand geschaffenen Landschaften

1	Das Faszinierende und das neue Erhabene	180
1.1	Industrielle Landschaften und das Technisch-Erhabene	180
1.2	Das Elektrisch-Erhabene als Mittelglied.....	183

2 Künstliche Natur und künstliche Intelligenz.....	186
2.1 Die Quellen des Schreckens.....	190
2.2 Das Erhabene und der Terror	196
2.3 Atomwaffen und das Atomar-Erhabene	204
3 Zur Kritik des Kybernetisch-Erhabenen	206
3.1 Das virtuelle Erhabene	206
3.2 Das Digital-Erhabene	210
4 Futurologische Prognosen über das Erhabene	213
 Schlusswort.....	 220
Thesen.....	224
Literaturverzeichnis	226

*Die erste und einfachste Bewegung,
die wir im menschlichen Gemüt finden,
ist Neugierde.*

*Unter Neugierde verstehe ich jedes
Verlangen, das wir nach Neuem haben,
und jedes Vergnügen, das wir daran
finden.*

Edmund Burke

Teil I

Zum wissenschaftlichen Gebrauch des Begriffs „das Erhabene“

*Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur
gar nicht urteilen, so wenig als der, welcher durch
Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne.
Jener flieht den Anblick eines Gegenstandes,
der ihm Scheu einjagt; und es ist unmöglich,
an einem Schrecken, der ernstlich gemeint wäre,
Wohlgefallen zu finden.*

Immanuel Kant

1 Panorama

Die Untersuchung des Erhabenen als ein Phänomen, dessen Deutung mit der kulturellen Dynamik und dem wissenschaftlich-technologischen Fortschritt einhergeht, deutet eine gewisse Vielfalt an. Die Fähigkeit der Vernunft zur Anpassung äußert sich durch die Interpretation des Begriffs als literarischer Kunstgriff, als Fähigkeit der ästhetischen Betrachtung der Wirklichkeit, als notwendiges Element der Wissenschaft und als Quelle der neuen Genres in der Kultur.

Das Erhabene ruft eine Person dazu auf, seine Aufmerksamkeit speziell auf die ästhetische und ethische Komponente des täglichen Lebens zu fokussieren. Im Laufe der Zeit können sich die individuellen Verhaltensschwerpunkte verschieben und der Begriff der Moral wird revidiert. Die ethische Komponente im Kontext des Verständnisses dessen, was das Phänomen der Erhabenheit ausmacht, wird im Detail von Leo Marx und David Nye beispielhaft mittels der Analyse der Technologien für die Entwicklung von Atomwaffen untersucht. Die Rückgabe der Realität hat ihren Sinn verloren, dennoch ist die Wahrnehmung der Natur als

die natürliche Umwelt für die menschliche Evolution und kulturelle Entwicklung notwendig. Der wissenschaftlich-technologische Fortschritt sowie der Zivildurchbruch (bzw. die Atombombe) vermögen im Laufe der Zeit nicht mehr der Herausforderung, die sich dem Menschen mit Blick auf das eigene Sein stellt, entsprechen. In diesem Zusammenhang ist die Erforschung des Erhabenen im Kontext der Identitätssuche und der Entwicklung des eigenen Bewusstseins von großem wissenschaftlichem Interesse.

Die Idee von der Begrenztheit des Verstandes und von dem Erhabenen als Versuch, sie zu überwinden, soll revidiert werden. Die Vermutung der Begrenzung ist mit der grundsätzlichen Unerkennbarkeit der Realität und der je eigenen Intelligenz verbunden. Eine erneute Suche nach den Quellen der Verwunderung, die das Phänomen des Erhabenen herbeiruft, kann durchaus einen Rückschritt bedeuten, wenn eine Person nicht nur die Harmonie mit sich selbst verliert, sondern auch ihr soziales Umfeld gefährdet. Die Suche nach neuen Paradigmen der Wahrnehmung führt zur Neuerung der sozialen und kulturellen Strukturen.

Historische und kulturelle Merkmale einer Epoche sind der ausschlaggebende Faktor für die Deutung des Phänomens und seine Definition in den auf Wissen spezialisierten Einheiten (Wissenschaft, Philosophie). Die Frage nach der historischen Volatilität des Begriffs wird seit langem diskutiert. In allen Phasen seiner Erscheinung wurde das Erhabene von Philosophen und Kunsthistorikern klassifiziert, analysiert und kritisiert. Die Veränderungen des Weltbildes sind der Grund für die zahlreichen unterschiedlichen Interpretationen des Phänomens. Aber das Erhabene wird von den Forschern nicht als Mechanismus der kulturgenetischen Transformationen untersucht. Mit der Suche nach den Quellen des Ursprungs eines allgemeinen kulturellen Phänomens soll bei der Beantwortung der Frage nach ihrem Einfluss auf den Menschen ein umfassenderer Blick auf das Problemfeld derjenigen Charakteristika geworfen werden, die dem Individuum seine Anpassungsfähigkeit verleihen.

Es ist notwendig, deutlich zwischen der ästhetischen Betrachtung des Kunstwerks und der Reflexion über die Ereignisse, die zur Veränderung im Bewusstsein führen, zu differenzieren. Aus diesem Grund schlage ich vor, das Erhabene *katastrophal* zu nennen, um den Widerspruch in der Analyse von Phänomenen, die einerseits eine Reflexion verursachen und andererseits die Einbildungskraft des Rezipienten wecken, aufzuheben. Aus diesem Grund ist auch der Vergleich des Erhabenen mit der Katharsis-Lehre aktuell.

Aufgrund der Verschiebung der ästhetischen und ethischen Bewertung der zu betrachtenden Ereignisse lässt sich derzeit eine Verwirrung der Ideen des Schönen und des Hässlichen beobachten. Die Idee des Schreckens (des Terrors) als Katalysator der Erscheinung des Phänomens des Erhabenen, wie sie von Burke angedeutet wird, gilt heutzutage geradezu als eine notwendige Bedingung, was dann aber als Legitimation der Ereignisse mit negativer Konnotation dient. Die Ästhetisierung von Gewalt ist eine neue Herausforderung für die Gesellschaft, die ihre Beziehung zum kulturellen Erbe der Vergangenheit verliert. Angesichts dieser Entwicklung werden in dieser Dissertation die Möglichkeiten der Rückgabe der Selbstidentität des Rezipienten analysiert, die sich ergeben, wenn die wahren Grundlagen des Phänomens gefunden werden.

Häufig wird angenommen, die Idee des Erhabenen habe in der Realität keinen Raum und komme erst mit der Tätigkeit der Intelligenz ins Spiel. Ich versuche diese Interpretation zu widerlegen und den Ursprung des Grundsatzes des Erhabenen *in der Natur* aufzuzeigen, um die anschließende Subjektivierung mittels einer komparativen Analyse der Prinzipien der Wahrnehmung und der Umweltphänomene sowie mit der Suche nach ihren vergleichenden Charakteristika zu enthüllen. In diesem Zusammenhang geht es darum, die Synthese der Ideen über das Erhabene und der Naturwissenschaften detailliert zu analysieren, vor allem derjenigen der Quantenmechanik. Für die Bestätigung der These *über die Abhängigkeit der Erhabenheit im Bewusstsein von dem Gesetz der Singularität* wird als Anschauungsbeispiel für die Präsenz des Erhabenen in der Natur eine Analyse von Fraktalen und die Verknüpfung der Probleme der mathematischen Modellierung mit der Idee von Burke über die künstliche Unendlichkeit durchgeführt. Die „Morphologie des Amorphen“ von Mandelbrot ist der Beweis, dass die Antithese vom Schönen und Erhabenen falsch ist.

Bei einer geschichtsphilosophischen Betrachtung gilt es zu betonen, dass sich die Bedeutung des Begriffs des Erhabenen mit der Weltsicht der jeweiligen Kulturen in ihrer historischen Entwicklung verändert. Das Unheimliche steht in Bezug zur Technik und erscheint als epistemologische Krise hinsichtlich der Grenzen menschlichen Wissens. Festzustellen ist, dass die gegenwärtige Philosophie mit Blick auf das Erhabene in eine sogenannte reflexive Sackgasse geraten ist, sobald das Phänomen mit der Technik in Beziehung gesetzt wird. Als Folge der globalen Veränderungen im 20. Jahrhundert und des Paradigmenwechsels, der durch den Übergang zur Technologie vollzogen wurde und sich auch in der

Kunst der Avantgardisten und Futuristen widerspiegelt, wurde das Problemfeld des Erhabenen von der natürlichen auf die künstliche Ebene verschoben. Dieser Übergang ist dabei gewaltsam zustande gekommen. Die Frage nach der Technik – τέχνη¹ – war früher auf die alltäglichen Tätigkeiten des Menschen gerichtet, die die demiurgische Deutung als unterweisende Kraft hatte. Dargestellt wurde dies als harmonische Koexistenz des Menschen und der Welt. Heute beobachten wir hingegen Veränderungen bei der Korrelation des Begriffes, insofern Technik in Form von Niedrigem, Nihilistischem und Zerstörendem wahrgenommen wird.

Am Beispiel des Übergangs der Idee des Erhabenen von der göttlichen Offenbarung hin zum Wohlgefallen, ausgelöst durch die Atombombenexplosion, lässt sich die Tiefe des Problems erfassen. Die Idee der Selbstvernichtung geht als Kompensation der verlorenen Welt in das Stadium des Nihilismus über. Das auf der Ebene des Technologiegenusses (d. h. des Narzissmus und der Sakralisierung des Irdischen) gebaute Erhabene führt in der Folge zur Isoliertheit und zur Vernichtung des eigenen Seins. Die Technisierung unseres Alltagslebens bewirkt dabei die Entmystifizierung der Natur. So ist für den modernen, naturwissenschaftlich aufgeklärten und in einer technisierten Welt gefangenen Menschen beispielsweise der Donner nichts weiter als ein Schallergebnis, das auf einen Blitz folgt, aber sonst keine Bedeutung hat. Folglich verbindet der Mensch den Donner nicht mehr mit etwas Transzendtem oder einer Bedeutung, die über das naturwissenschaftlich Erklärbare hinausgeht. Entsprechend hat er weder die Vorstellung von etwas Erhabenem, noch verspürt er die gegebenenfalls dazugehörenden Ängste bei der Wahrnehmung des Donners.

Die Suche nach neuen Quellen der Verwunderung, die das Erhabene hervorruft, kann zum Rückschritt führen, weil der Mensch dabei nicht nur die Harmonie mit sich selbst verliert, sondern auch sein soziales Umfeld gefährdet. Somit löst die Suche nach neuen Paradigmen der Wahrnehmung auch eine Neuerung der sozialen und kulturellen Strukturen aus. Heutzutage ist die Forschung bemüht, das Erhabene durch *das Sekundäre* (das als weiblich, technisch, kybernetisch, architektonisch, elektrisch etc. charakterisiert wird) zu erklären. Dies ist ein klares Kennzeichen dafür, dass der Mensch durch Materielles, folglich Sekundärem, inspiriert wird. Dadurch wird das platonische System der Welt der Ideen und der Welt des Sichtbaren zerstört und das Erhabene selbst in seine Schranken verwiesen. Die Intelligenz – genauer: die künstliche Intelligenz – vermag auf-

1 Der Begriff geht auf das griechische *techne* zurück.

grund der identischen Struktur die künstliche Natur vollkommen zu begreifen. Das heißt, der Mensch rückt den Untergang seiner eigenen Geschichte näher, weil an seine Stelle etwas Vollkommenes, das er nicht mehr kontrollieren kann, tritt. Meines Erachtens ist das Erhabene katastrophal (das Katastrophale bedeutet hier die Unabwendbarkeit) und fraktal *im Wesen* und darf in Anbetracht der Merkmale seines Daseins nicht untersucht werden.

Das Erhabene manifestiert sich erst im Augenblick des Übergangs von dem bedingt Endlichen zum unbedingt Unendlichen. Oft wird die Kausalkette durchbrochen, und angesichts dessen nehmen einige Denker (insbesondere N. G. Tschernyschewski) an, dass das Unendliche in Bezug auf dieses Phänomen eine Folge, aber nicht die Ursache der Reflexionen sei. Wenn wir die Entwicklung der technisch-wissenschaftlichen Grundlagen als Quelle neuer Erkenntnisse und den Zustand des Erhabenen als Reaktion auf die erste Überraschung nehmen, bleibt die Frage nach neuen Ausdrucksformen des Phänomens noch offen. Es erscheint plausibel, dass die Qualität des Erhabenen die Vorstellungen von historischen Transformationen der sozialen Realität und ihrer Reflexionen zu systematisieren erlaubt. Am Beispiel der Entwicklung der Idee von diesem Phänomen im sozialen Kontext wird die Möglichkeit des Menschen, die Umwelt seinen Bedürfnissen anzupassen und zu verändern, ebenso in den Fokus gerückt wie die soziokulturellen Aspekte. Im Aufruf des Erhabenen liegt der Mechanismus des Vorgeschmacks. Denn aufgrund der strukturierenden Kraft der schöpferischen Fantasie und Einbildung ist es möglich, nachfolgende soziokulturelle Veränderungen vorherzusagen. Betrachtet man die Kultur als komplexes System und das Erhabene als seinen integralen Bestandteil, lässt sich die Veränderung der sie festlegenden Beziehungen ergründen. Legen wir die Idee der zyklischen Kulturentwicklung, bei der es auf jeder neuen Entwicklungsstufe eine evolutionäre Verschiebung gibt, zugrunde und behandeln in diesem Zusammenhang den Zustand des Erhabenen, ist Folgendes zu konstatieren: Ursprünglich verspürte der Mensch Missfallen angesichts der Grenzen seines Willens, und er betrachtete die Natur als fremdes Element, das in sich Gefahr birgt. Folglich herrschte ein Bedürfnis, sich vor den Auswirkungen der Umwelt, die der menschlichen Vernunft untergeordnet waren, zu schützen. Um diese Anforderung zu erfüllen, wurde es notwendig, die materiellen Instrumente zu vervollkommen.

Was den Begriff „erhaben“ betrifft, so wurde dieser zum ersten Mal von Pseudo-Longinos in seinem Werk *Über das Erhabene* verwendet. In diesem setzt er

den Begriff als Synonym für das Pathetische ein. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde der Begriff dann in die Ästhetik aufgenommen. Die Werke von Edmund Burke und Immanuel Kant können als die wichtigsten für diese Epoche genannt werden. Im 20. Jahrhundert weiteten sich schließlich die Debatten über diesen Begriff auf den Bereich der Naturwissenschaften und Künste aus. So gehen Lance Olsen, Sabina Heuser und Patricia Warrick davon aus, dass das Kybernetisch-Erhabene eine Manifestation des Technisch-Erhabenen sei. Sie analysieren zudem die Cyberpunk-Novellen als Ergebnis der Entwicklung der Vorstellungen von diesem Phänomen. Der Zustand der Erhabenheit wird in seinem Wesen als dual angesehen und in der gegenwärtigen Phase als kategoriale Unterscheidung zwischen „Sein – Nichts“, „Endliches – Unendliches“, „einheitlich – vieles“, „Anwesenheit – Abwesenheit“ etc. betrachtet. Solche Reflexionen kann man als die Suche nach den epistemologischen und ontologischen Grundlagen des Phänomens bezeichnen, das zuvor lediglich als Teil der ästhetischen Tradition betrachtet wurde.

Bei der Hervorrufung des Erhabenen spielt – nach Kant – die geistige Verfassung des Betrachters die entscheidende Rolle. Diese Idee aus der *Kritik der Urteilskraft* wird in der vorliegenden Dissertation an Beispielen aus der gegenwärtigen Philosophie weiterentwickelt und mit den Ideen der amerikanischen Forscher Leo Marx (*The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*) und David E. Nye (*American Technological Sublime*) verglichen, deren Werke der Analyse des technologischen Determinismus und des Technisch-Erhabenen gewidmet sind. Wie Herbert Marcuse in seinem Werk *Der eindimensionale Mensch* gesagt hat, führt die Isolation von der Welt zur Versachlichung oder – nach Theodor W. Adorno – zur Bildung von Landschaften der Kultur statt Landschaften der Natur. Um eine umfassende Überwachung zu überwinden, wird vorgeschlagen, von der neuen Geistlichkeit zu sprechen oder – nach Sedlmayr – von der menschlichen Modernität. Aber weder Marcuse noch Sedlmayr erklären die Möglichkeit der Erhebung des Geistes. In der Dissertation wird daher gezeigt, dass eine solche Wendung mithilfe der Erhabenheit vorgenommen werden kann. Das Erhabene muss als apriorische Fähigkeit eines Menschen zum *Wiederauflebenlassen* verstanden werden. Aber diese Befähigung kann verloren gehen aufgrund der Unterordnung des Phänomens unter das Niedrige und Hässliche. Der wesentliche Inhalt des Erhabenen darf darüber hinaus nicht losgelöst von den Erscheinungsformen des schöpferischen Potenzials des Menschen betrachtet wer-

den, dessen Quelle die schöpferische Fantasie ist. Von den Werken, die dem Problem der Einbildungskraft und der Fantasie gewidmet sind, sind die Texte *Fantasie als Grundprinzip des Weltprozesses* von J. Frohschammer, *Mythus und Religion* von W. Wundt, *Briefe über die Einbildungskraft* von J.-H. Meister, *Mindsight: Image, Dream, Meaning* von C. McGinn sowie *Maps of the Imagination: Writer as Cartographer* von P. Turchi hervorzuheben. Einen wichtigen Platz in der Untersuchung der Phänomene der künstlichen Intelligenz und des Technisch- und Kybernetisch-Erhabenen wiederum nehmen die Werke von S. Stewart, A. Vierle, P. S. Warrick, B. Küster, G. Krämling, S. Lem, M. Kang, G. Vico, J. N. Häußler, K. Bartels und D. C. Dennett ein. In der gegenwärtigen Phase schließlich wird die Problematik des Erhabenen mit der Idee der Entwicklung der künstlichen Intelligenz und der virtuellen Realität verknüpft, was im gesamten Spektrum der theoretischen Forschungen und künstlerischen Arbeiten verschiedener Genres reflektiert wird.

Als methodologische Basis der Untersuchung dient das Prinzip der systematischen Analyse, da diese die Ganzheit der funktionell bedeutenden Elemente im Auge hat. Dieser ganzheitliche Aspekt der Analyse spiegelt sich in der Arbeit durch die Kombination von Philosophie, Philologie, Psychologie und Kunsttheorie wider. Die Besonderheiten der Untersuchung bestimmen dabei die konkreten Methoden der Analyse: die axiologische Methode, diejenige des historischen Vergleichs, die hermeneutische und die komparative Methode, die erlaubt, ganzheitliches Wissen über das zu erforschende Phänomen des Erhabenen zutage zu bringen, zudem Raum für eigene Interpretationen lässt und eine detaillierte Beschreibung der oben genannten fünf Problemfelder ermöglicht.

Das Erhabene wird, wie oben schon angedeutet, in der gegenwärtigen Philosophie oft mithilfe der Naturwissenschaften erläutert. Ich betrachte das Phänomen des Erhabenen unter dem Gesichtspunkt der mathematischen Theorie von Katastrophen und der Geometrie der Fraktale. Die Thesen von Rudolph Arnheim über die Symmetrie und reinen Formen, die „überall und nirgendwo sind“, untermauern diesen Ansatz. In diesem Denken über die Ganzheit und Geschlossenheit eines Systems lassen sich Anzeichen der visuellen Patterns (Fraktale) und der Singularität nachweisen.

Ziel der Studie ist die umfassende und aktuelle Analyse der gegenwärtigen Beziehungen zwischen dem Menschen und der Welt. Damit verbunden ist der Blick auf die soziokulturelle Variabilität der Beschreibung dieses Zustandes, da

sie die besonderen Bedingungen des Verständnisses dieser Beziehungen darstellt. Ich analysiere die Auswirkungen auf den Menschen ausgehend von den Veränderungen der Umwelt und des sozialen Umfelds, um aufzuzeigen, ob es möglich ist, solche Transformationen künstlich durchzuführen, und inwieweit die Änderungen der historischen Epoche und der natürlichen Landschaften die Veränderungen in der Landschaft der Kultur und die von ihr vorgetragenen Ziele und Werte beeinflussen. Dabei werden die oben genannten Beziehungen und deren Veränderungen anhand einer besonderen Art von Artefakten, die allgemein als Produkt der Kultur bezeichnet werden, untersucht.

In der Dissertation werden der wesentliche Inhalt und das Genre eines Werkes analysiert, das nur als Komödie oder Tragödie definiert werden kann. Deren Gegenüberstellung wird traditionell als Grundlage eines erhabenen Gefühls angesehen. Die Grundlage für die Veränderung der Vorstellungen von dem Erhabenen sind die Änderungen in der Struktur der soziokulturellen Muster im Weltbild. Dank der Tätigkeit der Fantasie und Einbildungskraft ist es möglich, nachfolgende Änderungen sowohl des Inhalts der literarischen Werke als auch die Erscheinungsformen ihrer erhabenen Charakteristika vorherzusagen.

Der Ursprungsmechanismus des erhabenen Zustandes ist bislang noch nicht als geschichtlich-konkrete und durch ein verändertes Weltbild bedingte Methode des *Verstehens* der Realität beschrieben worden, da in den meisten Studien das Erhabene als *Reaktion* auf diese Veränderungen betrachtet wird. Dieses Phänomen wird im Rahmen einer Art von Wissen behandelt, ob es sich nun um Ästhetik, Philosophie der Kunst, Rhetorik etc. handelt, während es ein besonderes kulturelles Phänomen – ein besonderes Merkmal der Kultur – darstellt, das als Definition der Möglichkeit der Welterkenntnis innerhalb der Koordinaten einer bestimmten historischen Epoche dienen soll. Somit äußert sich in der Idee der Ganzheit des Erhabenen als strukturierender Teil des soziokulturellen Prozesses der problematische Widerspruch zwischen den Anforderungen der Erkenntnis der Kultur und dem in der Forschung zu gebrauchenden Instrumentarium.

In dieser Arbeit wird der erhabene Zustand als eine besondere Qualität der Gesellschaft betrachtet, die der kategorialen Ebene entspricht, in der sich das Erzeugnis der schöpferischen Fantasie und der Einbildungskraft im Kontext einer Epoche offenbart. Um diese These zu bestätigen, betrachte ich die geschichtlich-kulturelle Dynamik der Ideen über das Erhabene, indem ich die sich im Laufe der Zeit vollziehenden Veränderungen in der Auslegung des Begriffes aufzeige. Die

Quellen dieser Änderungen sind die soziokulturellen Transformationen in der Gesellschaft, einschließlich des Fortschritts der wissenschaftlichen Erkenntnis. Ich konzentriere mich auf neuere Interpretationen des Phänomens, die weitgehend auf den klassischen Theorien basieren. Aus diesem Grund ist es erforderlich, zunächst die Primärquellen zu analysieren. In der vorliegenden Dissertation beinhaltet dies eine vergleichende Analyse des Tragischen und des Komischen im Rahmen der Lehre vom Erhabenen mit Blick auf die Werke von I. Kant, Jean Paul und F. Schiller. Untersucht werden die Begriffe des Erhabenen und der Katharsis, und ich definiere die Wirksamkeit der Reihenfolge der Ereignisse auf die Gefühle und den Verstand eines Subjektes und auf das von ihm geteilte Weltbild.

Die *Vorstellung* und die *Gewalt* werden die grundlegenden Elemente des erhabenen Zustandes genannt. Das Erhabene wird als katastrophale Veränderung des Wissens über die Welt und die Vernunft beschrieben. Als Bestätigung dieser These gilt die Theorie der Katastrophen. In der Dissertation gilt es, die Korrelation des Natürlichen und des Künstlichen im Kontext der Lehre vom Erhabenen zu bestimmen – die Definition der Natur als natürliche und künstliche vermittelt die Veränderung in der Interpretation des Phänomens, das in der gegenwärtigen Etappe der Kulturentwicklung als kybernetisch verstanden wird. Die Lehren von J. Frohschammer und W. Wundt von der schöpferischen Fantasie und der Einbildungskraft werden im Kontext des Erhabenen als Vorgefühl der bedeutenden kulturellen Transformationen, der Veränderungen der soziokulturellen Wirklichkeit analysiert. Fantasie und Einbildungskraft sind die wichtigsten Erscheinungsformen des erhabenen Zustandes, und sie behalten ihre Unterschiede bei. Darüber hinaus gilt es, die Möglichkeiten der künstlichen Intelligenz bei der Erkenntnis des oben genannten Zustandes zu erforschen, um die Funktionen der künstlichen Intelligenz aufzuzeigen.

Formuliert werden in dieser Untersuchung diejenigen Prinzipien und Ansätze, die erlauben, das in den Begriffen des *Erhabenen* und der *Katharsis* Gemeinte als „Vor- und Nachgefühl“ zu interpretieren. Ein Vergleich der Phänomene des Erhabenen und der Katharsis zeigt, dass die Erscheinung des Erhabenen nicht unmittelbar mit den Veränderungen im soziokulturellen Umfeld verbunden sein muss, sondern diesen auch vorangehen gehen. Zum ersten Mal in der vorliegenden Dissertation wird dieses Phänomen *katastrophal* genannt. Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses der komparativen Analyse stehen in diesem Zusammenhang die Fantasie und die Einbildungskraft, die eine unterschiedliche Genese haben,

als Erscheinungskatalysatoren des erhabenen Zustandes. Die kompositorische Ganzheit des Erhabenen wird als Element der Kultur dargelegt, die seine geschichtlich-konkrete Interpretation beeinflusst.

In der Tradition der Antike hat die Idee von dem Erhabenen keine Entwicklung durchlaufen, und das Konzept wurde im Rahmen der Rhetorik betrachtet. Der anonyme, Pseudo-Longinos genannte Autor des Traktats *Über das Erhabene* spricht über die Strategien des rhetorischen Pathos. Im Mittelalter wurde dieses Phänomen größtenteils als religiöses Gefühl interpretiert. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ging das geistige Erfassen des Erhabenen auf die nächsthöhere Stufe, die der wissenschaftlichen Analyse, über. So hat der englische Philosoph Edmund Burke sein Werk dem Vergleich zwischen dem Erhabenen und dem Schönen gewidmet. Der erhabene Zustand manifestiert sich gemäß seiner Interpretation, die ich ästhetisch-psychologisch nennen möchte, als affektiv-emotionale Reaktion auf Ereignisse, deren Folgen den Beobachter theoretisch schädigen können. In diesem Zusammenhang weist Burke Affekte auf, die mit der Selbsterhaltung verbunden sind.

Die Ideen von Burke wurden weitgehend akzeptiert und waren in der deutschen philosophischen Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts weit verbreitet, in der das Erhabene vorwiegend als ästhetische Kategorie verstanden wurde. Immanuel Kant verglich die Aktivität der reflektierenden Urteilskraft mit der Entstehung der Idee des Erhabenen. Im Gegensatz zu dem Schönen, das sich in der Natur durch greifbare Objekte manifestiert, hat das Erhabene keine derartige Basis, da es von formlosen Phänomenen erzeugt werden kann. Die Wahrnehmung des Erhabenen ist – nach Kant – erst auf einer gewissen kulturellen Stufe des Individuums möglich. Folglich ist dieses Phänomen ein Zeichen für die gesellschaftliche Entwicklung und ihre moralischen Prinzipien anerkannt. Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) hat die Phänomene des Tragischen und des Komischen im Rahmen der Definition des Erhabenen einer komparativen Analyse unterzogen. Friedrich Schiller wiederum hat vorgeschlagen, das Erhabene und das Tragische zu vergleichen, insofern bei der Entstehung des Gefühls des Erhabenen die Bedingungen des objektiven körperlichen Gebrechens und der subjektiven moralischen Überlegenheit hervorgehoben würden. Arthur Schopenhauer schließlich hat Kants Ideen von der Natur aufgegriffen, deren Dynamik und Kraft das Gefühl des Erhabenen hervorrufen, und ebenso die körperliche Hilfslosigkeit des Menschen angesichts der feindlichen Kräfte der Welt der Überlegenheit des

Geistes gegenübergestellt. In der Ästhetik offenbart sich diese Dramatik der menschlichen Konfrontation mit der kräftemäßig überlegenen Natur in der Definition des Phänomens als tragisches Gefühl. Dieses tragische Element wird im heroischen Widerstand gegen Unterdrückung, dem es darum geht, erhabene Ziele zu erreichen, dargestellt.

Im 20. Jahrhundert interessierte das Erhabene die Forscher nicht nur in seinen Erscheinungsformen in der Kunst, seine Manifestationen wurden auch in den Naturwissenschaften betrachtet. Dabei wird im Poststrukturalismus das Erhabene als Staunen gedacht. Diese Idee geht auf *Die Metaphysik* von Aristoteles zurück, wo die Überraschung als Quelle allen Wissens angesehen wird. In diesem Zusammenhang lässt sich von einem Umdenken der Idee von Edmund Burke sprechen. Das Phänomen des Erhabenen wird im Rahmen der Kausalität in Zusammenhang mit der Idee der Unendlichkeit aus der räumlichen Perspektive des Betrachters wissenschaftlich untersucht. In diesem Zusammenhang werden die Theorien der ökologischen Optik und der visuellen Projektionen entwickelt. Das Erhabene findet Eingang in das Problemfeld der Kybernetik. Dadurch ergeben sich neue Interpretationen des Phänomens, da technische und kybernetische Komponenten hervorgehoben werden können. Das Erhabene wird heute auch als Grundlage für die Schaffung neuer literarischer Genres, beispielsweise des Cyberpunks, verstanden.

Im Vordergrund steht in der neuen Interpretation die Dichotomie der Begriffe „Mensch“ und „Welt“, weil die Welt von der natürlichen Umwelt in die Bildung künstlicher Strukturen übertritt. Entsprechend nehmen die Forscher die Problematik des Phänomens nicht mehr im Kontext der natürlichen Welt wahr, sondern betrachten es im Rahmen der künstlichen Natur. Dies wirft eine Reihe neuer Probleme auf, deren wissenschaftliche Lösung derzeit nicht möglich ist, wie die Probleme der künstlichen Intelligenz, die moralischen Herausforderungen der postindustriellen Ära etc.

In der gegenwärtigen Phase wird die Theorie über das Kybernetisch-Erhabene eingehend diskutiert und gepflegt. Solche Veränderungen in der Interpretation des Wesens des Zustands der Erhabenheit sind ein direkter Beweis für die These des amerikanischen Kulturologen Leslie Alwin White, dem zufolge sich die Kultur entwickle, während sich die Menge der verbrauchten Energie pro Kopf pro Jahr erhöhe oder während sich die Wirksamkeit der Arbeitsgeräte, mit deren Hil-

fe die Energie verbraucht werde, verbessere.² Diese These erklärt das Gesetz der „kulturellen Evolution“ und die Klassifizierung des Begriffs „das Erhabene“ als Element der Kultur. Im Fall der Auslegung des Technisch- und des Kybernetisch-Erhabenen lässt sich die Entwicklung des Arbeitsgerätes buchstäblich als Maßgabe verstehen.

Von Interesse ist auch die Analyse der Übersetzung des Begriffs. Christine Pries weist auf das Problem des Vergleichs des deutschen „erhaben“ und des französischen „sublime“ hin. Ihrer Meinung nach beschreibt Letzteres das Phänomen genauer; „Subtilität“ und „Feinsinnigkeit“ seien geeigneter, da man, so Pries, an Kultur (und Kultivierung) denke. Dass diese Sichtweise durchaus geteilt wird, lässt sich an den neuesten Übersetzungen ins Deutsche sehen, insbesondere in den Werken über die Kunsttheorie, in denen häufig von „dem Sublimen“ die Rede ist.

2 Die Rezeption der Ideen von Pseudo-Longinos

Eine Wiederbelebung des Interesses an der Tradition der Antike war typisch für den Zeitraum des 18. und 19. Jahrhunderts.³ Martin Fritz verweist auf mögliche Kontinuitäten und Veränderungen: „[A]ngesichts dieser Interferenzen zwischen den Epochen legt sich die Frage nahe, ob die Kategorie über die Zeiten hinweg in sich bestimmte Motive aufbewahrt hat, die sich unter je veränderten geistesgeschichtlichen Bedingungen immer wieder zur Geltung gebracht haben“⁴. Fritz besteht auf der Notwendigkeit der Analyse „einer verwickelten Rezeptionsgeschichte“⁵ für eine bessere Auffassung des Wesens dieses Phänomens. Natürlich hat die Interpretation des Erhabenen im Laufe der Zeit signifikante Veränderungen durchlaufen, und dieser Prozess ist noch lange nicht abgeschlossen. Dessen ungeachtet müssen die weittragenden Prinzipien der Klassifikation dieses Phänomens aufgezeigt werden.

2 White, Leslie Alwin. *The Science of Culture: A study of man and civilization*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 1949.

3 Zur Kritik des Werkes von Pseudo-Longinos in der englischen Literatur siehe Theodore E. B. Wood. *The word “sublime” and its context: 1650–1760*. Philadelphia: Mouton, 1972.

4 Fritz, Martin. *Vom Erhabenen. Der Traktat ‚Peri Hypsous‘ und seine ästhetisch-religiöse Renaissance im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2011.

5 Ebd., S. 160.

Der Text von Pseudo-Longinos gewinnt mit der Übersetzung von Nicholas Boieau-Despréaux im Jahr 1674⁶ in Europa an Popularität. Das Erhabene gilt schon als psychologisches Wachstum der Person, und in diesem Zusammenhang kann man von einer natürlichen Entwicklung der menschlichen Intelligenz sprechen.

Die kurzfristige Negation des eigenen Ichs, die durch schreckliche Ereignisse verursacht wird, sowie die nachfolgende Verwirklichung einer entsprechenden Stimmung der Einbildungskraft wurden vom englischen Ästhetiker Edmund Burke im Werk *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*⁷ erforscht. Der Traktat ist die Grundlage für weitere Studien über die Wahrnehmung des erhabenen Zustandes. Seine kontextbedingte Korrelation mit der Definition des Schönen hat einen direkten Einfluss auf die ästhetische Theorie von Immanuel Kant. Für die Offenlegung des Wesens des Erhabenen ist es notwendig, die Phänomene, nach Burke „Vergnügen“ und „Unvergnügen“, sowie die von ihnen hervorgerufenen Affekte zu definieren. Burke lehnt bewusst die Idee einer detaillierten Analyse des Phänomens ab, geht aber, wie er selbst zugibt, „die Hauptwege“, da sonst die Gefahr bestünde, dass der Text unendlich bliebe. Im Traktat Burkes gibt es viele Verweise auf *Über das Erhabene*, und der Einfluss der Ideen des Pseudo-Longinos lässt sich durch einen genauen Vergleich der beiden Texte bestimmen.

Das Werk Burkes beginnt mit der These: „[D]ie erste und einfachste Bewegung, die wir im menschlichen Gemüt finden, ist Neugierde“⁸. Unter Neugierde versteht Burke das Verlangen nach Neuem und das dadurch hervorgerufene Vergnügen. Aber die Wirkung der Neuheit wird sehr schnell von Langeweile⁹ ersetzt. Die Neugierde motiviert zum Lernen des Neuen, vergeht aber schnell, da

6 So schreibt Monk: „Once it was seen that the sublime is a state of mind evoked by objects and ideas, the objective criteria of the rules were gradually invalidated“ (Monk, Samuel H. *The Sublime: a study of critical theories in XVIII-Century England*. Ann Arbor, 1960, S. 236 [Modern Language Association, 1935]). Will Slocombe bemerkt auch, dass „throughout the seventeenth and eighteenth centuries there is an ideological shift in the use of the sublime, a move from the idea of divine elevation towards a more natural or psychological elevation of the human“ (Slocombe, Will. *Nihilism and the Sublime Postmodern: The (Hi)Story of a Difficult Relationship from Romanticism to Postmodernism*. New York/London: Routledge, 2006, S. 29).

7 Burke, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (aus d. Eng. v. Friedrich Bassenge). Hamburg: Felix Meiner, 1980.

8 Ebd., S. 63.

9 Giacomo Leopardi nennt im Werk *Gedanken aus dem Zibaldone* die Langeweile das erhabenste der Gefühle.

die Anzahl der Objekte, denen man Aufmerksamkeit schenken kann, mit der Zeit proportional schwindet. Die Phänomene der Realität werden für einen erfahrenen Beobachter sekundär, denn

um die Leidenschaften erwachsener Menschen in einem irgendwie beachtlichen Grade in Bewegung zu setzen, müssen also die Objekte, die dies tun sollen, anscheinend nicht nur in gewissem Maße neu, sondern darüber hinaus auch aus anderen Ursachen geeignet sein, Schmerz oder Vergnügen zu erregen.¹⁰

Pseudo-Longinos geht davon aus, dass das Streben nach Neuem zum Selbstzweck wird und die Poeten rasend macht. In diesem Streben werden meistens sowohl die spannende Handlung als auch die Schönheit der Darlegung verloren gehen, die aber nach Longinos die Basis für das Erhabene sind. Die verbale Verschönerung ist jedoch, so Longinos, nichts im Vergleich zum kurz ausgedrückten Gedanken, der durch seine Größe fasziniert. Der Neuigkeitseffekt gilt hier als der wesentlichste Effekt, wenn es um die Frage nach der Dynamik der Veränderungen der Objekte geht, durch die man das Erhabene erkennt. Durch diese psychologische Qualität einer Person kann man ihr Streben nach dem technischen Fortschritt erklären. In den Werken nach 1750 wird dieses Phänomen dann aber anders interpretiert als noch im Text von Pseudo-Longinos. Insbesondere wird der beschriebene Zustand mit der mystischen Erfahrung des Entzückens oder Schreckens verglichen.¹¹

Unter Affekten¹² versteht Burke die Gemütsbewegungen, die einerseits auf die Selbsterhaltung bezogen und andererseits mit der Kommunikation verbunden sind, die Vergnügen bereitet und ein wesentlicher Faktor der Schönheitswahr-

10 Burke, *Philosophische Untersuchung*, S. 64.

11 *Translations of the sublime: the early modern reception and dissemination of Longinus' Peri hupsous in rhetoric, the visual arts, architecture and the theatre* (hrsg. v. C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke und J. Pieters). Leiden/Boston: Brill, 2012, S. 3.

12 Über die Affekte schreibt Norbert Elias: „Das Peinlichkeitsempfinden der mittelalterlichen Oberschicht verlangt noch nicht, daß alles Vulgäre hinter die Kulissen des Lebens und damit auch der Bilder verdrängt wird. Ihre Affekte befriedigt es, sich von den anderen unterschieden zu wissen. Der Anblick des Kontrastes erhöht die Lust am Leben [...]. Je weiter die Verflechtung und Arbeitsteilung der Gesellschaft vorschreitet, desto mehr werden faktisch auch die Oberschichten von den anderen Schichten abhängig, und desto größer wird also auch die gesellschaftliche Stärke dieser Schichten, mindestens potentiell“ (Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 1: *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, S. 291).

nehmung ist. Im ersten Fall geht es um den Schrecken, das Staunen und Frohsein. Dem Konzept „Frohsein“ schenkt Burke besondere Aufmerksamkeit, da es für die Bezeichnung eines Gefühls benutzt wird, das die Zufriedenheit und die Unzufriedenheit betrifft.

Das Erhabene ist nach Burke alles, was Frohsein hervorruft. Burke entwickelt die Idee¹³, dass die Ursache für das Frohsein der Schmerz ist. Frohsein war auch bei Longinos die Basis für dieses Phänomen. Aber dieser Schmerz darf nicht beeinträchtigen:

Wenn in allen diesen Fällen Schmerz und Schrecken so gemäßigt sind, daß sie nicht unmittelbar schaden; wenn der Schmerz keine eigentliche Heftigkeit erreicht und der Schrecken nicht den unmittelbaren Untergang der Person vor Augen hat, – so sind diese Regungen, da sie gewisse Teile unseres Körpers – feine oder grobe – von gefährlichen und beschwerlichen Störungen reinigen, fähig, Frohsein hervorzubringen: nicht Vergnügen, aber eine Art von frohem Schrecken, eine Art Ruhe mit einem Beigeschmack von Schrecken.¹⁴

In diesem Zitat von Burke lassen sich die Hauptmerkmale der Katharsis erkennen, insofern Burke das Erhabene mit der freien Befreiung, einer Art „Reinigung“, assoziiert. Insofern scheint es durchaus gerechtfertigt, die Charakteristika der Katharsis und des Erhabenen miteinander zu vergleichen, wie dies in einem anderen Kapitel erfolgen wird.

Frohsein ist auf unmittelbare Weise – nach Burke – mit dem Schrecken¹⁵ verbunden, oder es ist, mit anderen Worten, „eine Art Ruhe mit einem Beige-

13 Burke, *Philosophische Untersuchung*, IV 7.

14 Ebd., S. 176.

15 Hier muss die Frage nach dem Negativen in seinem Zusammenhang mit dem Positiven im Rahmen der Theorie über das Erhabene geklärt werden. In seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (Leipzig: Georg Olms 1989) klassifiziert J. G. Sulzer die Kunstarten. Er meint, dass die Seele sich nach Wahrnehmung fantastischer Bilder, die ein Erstaunen hervorrufen und deren Beschreibung allein für ihre Größe spricht, in ihrem eigenen Urteil erhebt. Hier könnte man als Beispiel die Analyse Sulzers von den Gedichten Homers und des Horatius über die Macht Jupiters, der mit einem Augenblinzeln alles in Bewegung setzt, anführen. Solch eine Analyse hat auch Jean Paul durchgeführt. Wir sind angesichts dieser Macht erschüttert, so Sulzer, und hier ist die Rede nicht von einer abstrakten Beschreibung, sondern von dem sinnlichen Bild, das die Person ursprünglich besitzt. Nach Sulzer kann das Erhabene unsere Bewunderung hervorrufen, wobei die Quelle dieser Bewunderung, ob positiv oder negativ, keine Rolle spielt. Das Phänomen lässt sich, so Sulzer, auch im Unreinen finden: „Dieses Erhabene hat auch im Bösen statt, weil selbst in der Gottlosigkeit etwas Bewunderungswürdiges seyn kann. Die Anrede, womit Satan nach seinem Fall die Höl-

schmack von Schrecken“. Burke klassifiziert das Erhabene stufenweise, und auf der höchsten nennt er es „Erschauern“. Danach werden „Ehrfurcht“, „Verehrung“ und „Achtung“ genannt. Grundlage für dieses Phänomen sind Burke zufolge die ethischen Prinzipien. Eine analoge Meinung vertritt auch Pseudo-Longinos¹⁶ bei

le grüßt, hat etwas Erhabenes. „Seyd begrüßt Schreknisse; dich grüß ich unterste Welt und dich tiefste Hölle. Empfange deinen neuen Einwohner; einen der ein Gemüth mit sich bringt, das weder Ort noch Zeit zu verändern vermag. Das Gemüth ist sein eigener Platz und kann in ihm selbst einen Himmel aus der Hölle, und eine Höll aus dem Himmel machen. – Wenigstens werden wir hier frey seyn; der Allmächtige hat hier nicht gebaut, was er uns mißgönnen sollte; er wird uns hier nicht verjagen.“ Zwar könnte diese Behauptung – Sulzer zitiert wahrscheinlich Miltons *Paradise Lost* – bestritten werden, aber Sulzer demonstriert dadurch die nach seinen Worten ruhige Macht. Den Leser lässt dies nicht gleichgültig, da er die Macht des Geistes, der durch das Leiden erhoben wird, symbolisiert. Die moralische Komponente zieht Sulzer nicht in Betracht. Er spricht von der ruhigen Macht, die dem Berg ähnlich ist, über den ein Poet gesagt hat: „So stehet ein Berg Gottes, / Den Fuß in Ungewittern, / Das Haupt in Sonnenstrahlen“ (ebd.). Es kommen einem sofort Lessings Worte aus dem *Laokoon* in den Sinn, wo er behauptet, dass die Zeichen des Hässlichen gemischte Eindrücke hervorrufen können und abstoßende Merkmale diese Eindrücke verstärken. Aus diesem Grund unterscheidet Kant das Schöne und das Erhabene, das gepflegte Gärtchen und das wilde, vom Blitz bestrahlte Flachland. Lullt Ersteres die Vernunft ein, so veranlasst das Zweite dazu, eine Gegenaktion zu starten. Diese wiederum ruft Gedanken hervor, die ihrerseits eine Aktivität der Vernunft zu beweisen scheinen – trotz der Kräfte, die die Möglichkeit der Wahrnehmung übersteigen.

- 16 *Über das Erhabene* (deutsch mit Einleitung v. H. F. Müller). Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1911, VIII. Nach den Worten des bedeutendsten amerikanischen Malers des 20. Jahrhunderts, Barnett Newman, steht fest: „[F]ür uns gibt es heute keinen Zweifel, dass die griechische Kunst hartnäckig das Gefühl der Erhabenheit durch die perfekte Form sucht, dass Erhabenheit einer idealen Sensibilität gleichkommt – im Gegensatz zur gotischen oder barocken Sensibilität, bei der das Sublime dem Verlangen entspringt, die Form zu zerstören, wo Form formlos sein kann. Die Konsequenzen dieser Auseinandersetzung zwischen der Schönheit und dem Erhabenen zeigen sich am stärksten innerhalb der Renaissance und später in der Reaktion auf die Renaissance, also in der modernen Kunst“ (Newman, Barnett. *The Sublime is Now*. In: *The Sublime is Now! Das Erhabene in der zeitgenössischen Kunst* (hrsg. v. Elke Kania und Reinhard Spieler mit Texten von Joseph Imorde, Elke Kania, Barnett Newman, Friedrich Schiller, Peter Schneemann, Reinhard Spieler). Bern: Benteli Verlag; Burgdorf: Museum Franz Gertsch, 2006, S. 28). Er behauptet, dass die Geometrie der Formen die Erhabenheit zerstört und nur eine Hülle ist. In diesem Sinne verliert die moderne Kunst das Gefühl des Erhabenen, und der Zuschauer kann diese Erfahrung nicht mehr machen, diese „absoluten Emotionen“ nicht mehr erleben und das Ganze nicht begreifen. Der Grund dafür ist die Nachahmung der Kunst der Vergangenheit. Hier polemisiert Newman gegen Pseudo-Longinos in contumaciam, der behauptete, dass die Nachahmung kein Diebstahl sei. Das macht Newman zum Opponenten Benjamins, der mit Longinos meinte, die Abformung sei nicht schlechter als das Original. Newman schlägt vor, die nostalgischen Brillengläser der Kunstgeschichte abzunehmen. Er erklärt, dass das Verlangen der modernen Kunst (z. B. des Impressionismus) die Zerstörung des Schönen gebracht und dabei keinen angemessenen Ersatz für die sublime Botschaft geschaffen habe. Im Ergebnis habe man keine neuen Lebenserfahrungen sammeln können. Newman betont: „[W]ir schaffen die Bilder aus uns selbst und aus unseren eigenen Gefühlen“. Folglich ist nicht das Bild ein Mediator zwischen dem Betrachter und der Welt des Erhabenen oder des Schönen, diese Rolle spielen vielmehr unsere erhabenen Fantasien und die Einbildungskraft.

seiner Analyse des Erhabenen und des Pathetischen. Burke spricht, worauf später Kant seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, von den erhabenen Kennzeichen der Objekte, die alle anderen mit ihrer Größe überschreiten und als Ganzes erscheinen:

Das Gemüt kann in Wahrheit zur gleichen Zeit kaum mehr als eine einzige Sache aufmerksam beobachten; wenn diese Sache klein ist, so ist die Wirkung klein, und eine Menge anderer kleiner Objekte kann die Aufmerksamkeit nicht an sich ziehen. Das Gemüt wird beschränkt durch die Schranken des Objekts.¹⁷

Hier ist die Rede von der Klassifizierung der Objekte und der Notwendigkeit, sie aus der Menge für ihre weitere Analyse auszuwählen. Für eine solche Analyse ist wiederum nur ein einzelnes Objekt zugänglich. Dabei braucht man für die Wahrnehmung des Phänomens ein Objekt mit einem gewissen Schwellenwert. Das Problem liegt aber darin, dass es kaum möglich ist, solche Objekte in der Natur zu finden. Gleichzeitig berichtet Burke, der Begriff des Erhabenen sei mit der Anschauung direkt verbunden, „mit natürlichen und mechanischen Ursachen der Leidenschaft“. Aber wenn wir davon ausgehen, dass die erhabenen Ideen *nur* subjektiv sind, wie kann die begrenzte Vernunft etwas Unbegrenztes und Vollkommenes begreifen? Diesen Widerspruch versuche ich mit der These von dem Fraktalen als Symbol des Unendlichen in der Natur, die man begreifen kann, zu lösen. Burke selbst spricht von der *künstlichen Unendlichkeit*¹⁸, die er mit dem Phänomen der absoluten Größe verknüpft. Diese These kann im Rahmen der mathematischen Modellierung entwickelt werden, wobei auch der Bau der fraktalen Objekte betrachtet wird. Es lässt sich feststellen, dass Burke das Unendliche durch die künstliche Modellierung definiert.

Mit Blick auf die Frage nach der Einfachheit als Unterpfand der Entstehung des erhabenen Gefühls wiederholt Burke die Ideen des Pseudo-Longinos. Der Unterschied besteht indes darin, dass es in *Über das Erhabene* um verbale Formen geht. In diesem Fall ist von der Visualisierung als der erforderlichen Grundlage die Rede:

¹⁷ Burke, *Philosophische Untersuchung*, S. 179.

¹⁸ Ebd., S. 180.

Um also eine vollendete Hoheit bei solchen Dingen [...] hervorzubringen, muß eine vollkommene Einfachheit, eine absolute Gleichartigkeit in Anordnung, Gestalt und Farbe vorhanden sein.¹⁹

Diese Trias ist eine Art Harmonieformel, die Bedingung für das Auftreten des erhabenen Zustandes. In der Folge berührt Burke das Problem des wesentlichen Unterschieds der Prinzipien der Unendlichkeit und der Größe, des Unendlichen als Wiederholung der ähnlichen Ideen oder Formen. Hier zeigt sich ein deutlicher Vorteil bei der Bestimmung der Fraktale als Kennzeichen des Erhabenen, da das Prinzip ihrer Feststellung in der Identität des Teils und des Ganzen liegt. Burke führt als Beispiel die Betrachtung einer nüchternen Wand an: Ist sie hoch und lang, so ist ihre Darstellung majestätisch; aber indem sich der Blick auf nichts konzentrieren kann, hat das Bewusstsein keine Zeit, das Bild zu fixieren und ihm die Bedeutung zu verleihen, die es vielleicht verdient.

2.1 Die Frage nach der Charakteristik der Zeit

Gilt es, das Bild einer bestimmten Zeit zu zeichnen, kommen wir zu einem der wichtigsten Punkte der Bestimmung Burkes in Zusammenhang mit dem Erhabenen: zu seiner zeitlichen Komponente, d. h. zur Notwendigkeit bzw. zum „Beobachtungszeitraum“, was Kant wiederum in seiner *Kritik der Urteilskraft* aufgenommen hat. Dabei geht es um die Kontemplation der Objekte im Licht. Bereits Aristoteles hat diese Vorstellungen angedeutet, insofern er im zweiten Buch *Über die Seele* auch die Phänomene des Lichtes und der Farbe als notwendige Faktoren der Wahrnehmung von Objekten auslegt.

Wie wirkt sich das Fehlen der visuellen Fähigkeit auf die Wahrnehmung aus? Burke²⁰ spricht sich gegen die These von John Locke aus, der davon ausging, dass sich die Finsternis durch ihre eigene Natur nicht auf die Idee der Angst bezieht und keine Unruhe bereitet. Burke glaubt daher, dass die Finsternis die Ursache des Erhabenen sei. Er versteht unter der Dunkelheit die Quelle des Schreckens, welcher die Assoziation ist, die alle Menschen ergreift. Hier geht es um das Unbekannte. Wir befürchten Burke zufolge das, was wir nicht betrachten und nur vermuten können. Hier wird zum Ausdruck gebracht, was bereits im Theater-

¹⁹ Ebd., S. 183.

²⁰ Ebd., S. 184–185.

stück der Antike seinen Anfang genommen hat: die Vorstellung, dass der Tod *hinter* der Bühne, also dort, wohin das Sehvermögen nicht reicht, auf den Helden lauert. Die Angst verstärkt sich, da die gedankliche Verarbeitung die visuelle Wahrnehmung ablöst. Ralph Waldo Emerson stellte die Vermutung auf, das Licht und die Dunkelheit seien die Symbole des Wissens und der Unwissenheit und der visuelle Raum hinter und vor uns sei ein Zeichen für das Gedächtnis und die Hoffnung. In diesem Sinne ist das Erhabene ebenso wie die Katharsis das Ergebnis der Projektion des Geistes auf die sichtbaren Objekte und des Strebens nach dem Unbekannten.

Dieses Konzept Burkes ist mit den Ideen von Jean Paul vergleichbar. Auch er spricht von der Notwendigkeit einer gewissen Dauer bei der Wahrnehmung der Begebenheiten. Erst nach dieser Zeit könnten sie die gewünschte Wirkung erzielen: „Bei dem Ohre sind Extension und Intension zugleich vonnöten; der donnernde Ton muß zugleich ein langer sein“.²¹ Aber auch die Stille kann die Idee des Erhabenen mit sich bringen: Man denke an das Vorgefühl, wenn nach dem Blitz in Erwartung des Donnerschlags alles zu gefrieren scheint oder wenn wir, so Jean Paul, einen weit oben still schwebenden Raubvogel betrachten: Wir warten, dass er zuschlägt. Das bedeutet, dass wir zwar schon im Voraus das Ergebnis wissen, dies die Sache aber nicht weniger bedrohlich und einschüchternd macht – im Gegenteil, die Folgen erwartend berechnet die Vernunft die möglichen Ausgangsvarianten der Ereignisse, derer sie harrt.

Ein weiteres Konzept gilt es zu betrachten, das die Ideen von Burke und Jean Paul vereinigt: die Vorstellung von der Zyklusarbeit als Abbildung des Unendlichen. Jean Paul glaubt, dass die ewige Wiederholung und die Dynamik selbst ein Zeichen des Unendlichen seien, denn „weder die Mitte, noch die Spitze der Pyramide ist erhaben, sondern die Bahn des Blicks“²². Die Nacht sei erhaben für die offenen Augen, wenn sie „von mir an den unendlichen Weg ziehe“. Jean Paul vertieft sich nicht in das Studium der Einzelfragen, da sonst seiner Meinung nach die Äußerungen in die Unendlichkeit fliehen könnten. Er spricht von der Idee des Erhabenen, die in der Beobachtung des Sternenhimmels zum Ausdruck kommt, keine Aufmerksamkeit schenkt er aber der Tatsache, dass diese Beobachtung ursprünglich subjektiv sei, wie aus seiner umstrittenen Aussage über die Stufen des

21 Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*. München: Hanser, 1963, S. 107.

22 Ebd., S. 108.

Erhabenen folgt. Anhand welcher Kriterien lässt sich von einer solchen Abstufung sprechen – anhand der persönlichen Erfahrung, der Bevorzugung oder der vordefinierten Wahrnehmungsgrenzen? Kann es Dogmen in solchen Fragen geben, wenn ein Teilnehmer der Diskussion glaubt, die Wahrnehmung lege es nahe, dass z. B. dieser Stein im Vergleich zu jenem Berg erhabener sei, da er über ihn stolperte und hinfiel und jetzt aus seiner eigenen Erfahrung das Ausmaß seiner Wirkung kennt? Oder dass die Gewitterfront in dieser Region eher dynamisch erhaben sei als die Überschwemmung in der angrenzenden? Solche Schwierigkeiten zeugen von der Ambivalenz in den Aussagen Jean Pauls. Tatsächlich zeigen sich bei ihm Widersprüche: Können die einen Gefühle wichtiger sein als die anderen? Je nach Intensität der Wahrnehmung (oder nach dem Grad des zu hervorruhenden Affekts) ließe sich dies bejahen, mit Blick auf den Bedeutungsgrad scheint dies jedoch eher zweifelhaft. Jean Paul vermischt das Ethische und das Ästhetische in seinem Verständnis des Phänomens des Erhabenen als das angewandte Unendliche. Es muss betont werden, dass die Rede immer von der individuellen Wahrnehmung ist; es ist unmöglich, sein eigenes Ich und das ihm zugehörige Wahrnehmungsniveau zu verwirren, das keine Substitution und Verzerrung duldet. Jean Paul geht in seiner Argumentation nicht auf diese Frage ein, sondern konzentriert sich auf die Betrachtung eines Themas „von mehreren Bedeutungen“, und zwar auf die Betrachtung der Natur von Humor und auf die Kritik der Wissenschaftler – der Säulen der deutschen Literatur, die er „Poetiker“ nennt. Er charakterisiert z. B. den bekanntesten Philologen F. A. Wolf als einen „Mann von zu schwachen Kenntnissen und kraftlosen Kräften“, und F. Schiller steht ihm zufolge *unter* und *fern* vom Genius.²³

Man kann den Einfluss des Pseudo-Longinos auf Jean Paul anhand der Frage nach der Einfachheit aufzeigen. In seinen Werken, wie er es auch in seinen *Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert* vertritt, konzentriert sich Jean Paul auf den Alltag der Bürger, auf die erhabenen Bilder von einem Mann aus einer kleinen Stadt.²⁴

23 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 397.

24 Siehe Behle, C. „*Heil dem Bürger des kleinen Städtchens*“. *Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 295.

2.2 Klassifizierung der Verbformen

Burke analysiert die Auswirkungen der Worte, die das Recht des Herausragens bei der Hervorrufung des Schönen und des Erhabenen beherrschen. Seine Idee ist identisch mit der von J. J. Bodmer (1698–1783) und J. J. Breitinger.²⁵ Man kann behaupten, dass im Wort „Hochdeutsch“ selbst eine ästhetische Idee angelegt ist. Burke spricht von dem Unterschied zwischen den Worten einerseits und der Malerei und Architektur andererseits, bei denen die Wahrnehmung durch die Regel der Verhältnismäßigkeit und der daraus resultierenden Gefühle der Lust oder Unlust beeinflusst wird.

Burke führt eine dreifache Klassifizierung von Wörtern ein.²⁶ Zur ersten Art gehören die Zusammensetzungen, „zu deren Bildung viele einfache Ideen von der Natur vereinigt sind, wie etwa Mensch, Pferd, Baum, Schloß usw.“.²⁷ Solche Wörter bezeichnet Burke als *konkret* („aggregate words“). Die zweite Kategorie bilden die Wörter, „die an der Stelle einer einzigen, einfachen, in solchen Zusammensetzungen enthaltenen Idee stehen, wie rot, blau, rund, viereckig und ähnliches mehr“. Diese nennt Burke *einfach-abstrakte* Wörter („simple abstract words“). In der dritten Kategorie finden sich Wörter, „die durch eine *willkürliche Verbindung* der beiden anderen Arten und der verschiedenen Beziehungen zwischen ihnen in höheren oder niederen Graden der Komplexion gebildet werden, wie etwa Tugend, Ehre, Überzeugung, Verwaltung und ähnliches mehr“, von Burke als *zusammengesetzt-abstrakte* Wörter („compound abstract words“) bezeichnet.

Das Phänomen der Unfähigkeit, einer Idee mit Worten Ausdruck zu geben, haben viele Wissenschaftler untersucht. In der *Grammatik von Port-Royal* werden die abstrakten Wörter etwas anders bezeichnet. Hier wird behauptet, dass der Name nicht selbst existieren könne, sondern das Objekt oder den Träger der Qualität zum Ausdruck bringen müsse. W. H. Wackenroder geht davon aus, dass nicht alles mit Worten beschrieben werden kann:

25 Die Rede ist hier von dem vierten Brief „Über das Erhabene und die Sprache“ (Bodmer, J. J.; Breitinger, J. J. *Kritische Briefe*. Zürich: Heidegger Verlag, 1746).

26 Burke, *Philosophische Untersuchung*, S. 205–217.

27 Ebd., S. 206.

Durch Worte herrschen wir über den ganzen Erdkreis; durch Worte erhandeln wir uns mit leichter Mühe alle Schätze der Erde. Nur das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab.²⁸

Hier sieht man deutlich die Entwicklung der Idee des Pseudo-Longinos über die Korrelation der Worte und der Gedanken, „die jedesmal das Gefühl stolzer Größe, Würde und Erhabenheit in uns erzeugt“.²⁹

Wenn sich die Worte miteinander verbinden, ohne dass dies aus einem vernünftigen Gesichtspunkt heraus geschieht, oder wenn sie nicht richtig zusammenpassen, dann wird ein solcher Stil Burke zufolge als „bombastisch“ bezeichnet.³⁰ Die Linguistik nennt solche Fehler „usuell“. Pseudo-Longinos spricht von der Angemessenheit der Verwendung bestimmter Phrasen, und ein schlecht gewählter Zeitpunkt könne die Wahrnehmung des Gesagten verhindern. Aus Mangel an Erfahrung und gesundem Menschenverstand ist es unmöglich, wie Burke in Anlehnung an Longinos betont, sich der Kraft der Worte zu erwehren. Entfalten sie eine Wirksamkeit – in diesem Fall kann man davon ausgehen, dass die Regeln ihres situationsbedingten und grammatischen Gebrauchs erfüllt sind –, dann entstehen in dem Gemüt des Zuhörers drei Folgen: Klang, Bild (oder Abbildung des Ereignisses, das durch das Wort ausgedrückt wird) und der Affekt des Gemüts (der durch diese zwei hervorgerufen wird).³¹ Um Bilder von den Objekten, die einen verbalen Ausdruck haben, entstehen zu lassen, ist eine bestimmte Anstrengung der Einbildungskraft, eine bestimmte Willenskraft erforderlich. Aus eigener Beobachtung entstehen solche Bilder im Bewusstsein sehr selten. Burke betont hier die Relevanz der Affekte, gibt aber zugleich zu, dass es schwierig sei zu beweisen, dass unsere Gefühle durch Worte erzeugt werden. Er führt zudem eine andere These mit Blick auf die Ähnlichkeit der Natur der abstrakten Ideen und der realen Gegenstände ein. Die Ähnlichkeit liege darin, dass es gleichermaßen problematisch sei, entweder zu denken oder sich die Gegenstandsabbildung vorzustellen oder darüber zu lesen oder im Gespräch zu hören. Beim Lesen poetischer Texte brauchen wir, so Burke, keinen anschaulichen Zu-

28 Wackenroder, W. H. *Werke und Briefe*. Bd. 1. Jena: Diederichs, 1910, S. 64.

29 *Über das Erhabene*, XXXIX, 3.

30 Burke, *Philosophische Untersuchung*, S. 209.

31 Dies entspricht den Annahmen W. Wundts, der behauptete, dass die Quelle eines solchen gedanklichen Konstrukts die Fantasie des Raumes und der Zeit sei (Wundt, Wilhelm. *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Bd. 2: *Mythos und Religion*, Teil 1. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1905).

sammenhang mit den Worten, da kein reales Bild entstehe, der Effekt aber dessen ungeachtet erreicht werde – wir nehmen etwas als herrlich erhaben wahr. Diese Idee wird von den Vertretern des Postmodernismus akzeptiert, die davon ausgehen, dass in der Beobachtung der Phrasenverkettung, in der Auslassung der gesamten Fragmente beim Lesen und in der Rückkehr zu den erfolgreichsten Wortkombinationen die wahre Freude liegt.³² Burke spricht von der Macht der Wortkombinationen, von der erfolgreichen Zusammenstellung der Phrasen, denen Unmäßigkeit und Pathos fehlen. Hier wiederholt sich die Idee des Pseudo-Longinos über das Erhabene, dass dieses gerade in den Texten aufscheine, in denen Wichtigtuerei und Überfülle fehlen.

Burke spricht in Anlehnung an Pseudo-Longinos davon, dass es nicht sein Ziel sei, den Begriff der Erhabenen in irgendeiner Kunstart kritisch zu betrachten, vielmehr gehe es ihm darum, jene Prinzipien darzulegen, die das Erhabene nachweisen und unterstreichen. Zu diesem Zweck betrachtet Burke seinen eigenen Worten zufolge die Eigenschaften jener in der Natur existierenden Phänomene, die Liebe und Staunen in uns erzeugen, und zeigt, wie sie diese Affekte in uns hervorrufen. Die Macht der Worte selbst übertrifft in vieler Hinsicht das, was sie zum Ausdruck bringen.³³

Der Unterschied der Konzepte Burkes und des Pseudo-Longinos liegt im Gegensatz von Wort und Bild. Die Quelle des Erhabenen ist im ersten Fall die menschliche Rede (sie findet sich also in der Redekunst oder den Kunstwerken, also etwa der Poesie), im zweiten die Betrachtung der tobenden Natur. Die Frage stellt sich dann nach dem Sujet des jeweiligen Kunstwerkes, ob es etwas Erschreckendes und Erhebendes und gleichzeitig etwas Abstoßendes und Anziehendes enthalten muss. Der Autor des Traktats geht davon aus, dass die Erzählung von der Rache und den Fehden der Götter, von den Leiden, die sie den Men-

32 Barthes, Roland. *Der Tod des Autors*. 1968. In: Roland Barthes: *Das Rauschen der Sprache*. Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 2005. S. 57-63.

33 Nach Paul Barone „hat Burke als erster versucht, für einen subjektiv gefaßten Begriff des Erhabenen ein differenziertes Erklärungsmodell zu entwickeln. Beide Komponenten der Wirkung des Erhabenen, die Lust und die Unlust, haben bei Burke eine subjektive Ursache – zumindest in den Fällen, in denen der Schrecken nicht durch den Gegenstand selbst hervorgerufen wird, sondern mittels der mechanischen Wechselwirkung von Körper und Seele. Der Schrecken (oder die Unlust) hat seine Ursache in der Kontraktion der Nerven, die als schmerzhaft empfunden wird; das Frohsein (oder die Lust) hat seine Ursache in der durch diese Nervenanspannung bewirkte reinigende Übung der feineren Organe, er hat als erster den Versuch gewagt, einen subjektiven Begriff des Erhabenen durch eine ausführliche psychologische Analyse zu begründen“ (Barone, Paul. *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004, S. 58–59).

schen zuteilwerden lassen, dass also das, was in den Tragödien dargelegt wird, der Beschreibung ihrer göttlichen Majestät, Unbesiegbarkeit und glorreichen Taten gleichartig sei. Folglich sind unsere Gedanken nur eine positive Gemütsbewegung infolge einer positiven Beschreibung, und wir sprechen ihnen eine hohe moralische Bewertung zu. Hier liegt ein Widerspruch, der später an Beispielen der Kriegsbeschreibung, die auch als erhaben gilt, verdeutlicht wird.

Nach Demosthenes, der die Werke von Sappho analysiert, ist das Erhabene die höchste Stufe der Vollkommenheit und die Spitze der sprachlichen Darstellung. Zwar überzeugt es, so sagt er, den Zuhörer nicht, aber es entzückt und bezaubert ihn und zeigt ihm im Augenblick die Vollkommenheit der geistlichen Kräfte des Redners.³⁴ Nur etwas Echtes, Großes, kurz: das Erhabene kann im Gedächtnis behalten werden, den Abdruck in der Seele finden, alles andere seien nur oberflächliche, sinnlose Worte, die – nach Aristoteles – nur „glänzen“, wobei „durch übergroßen Glanz die Darstellung verdunkelt werden kann“.³⁵

Auf der Grundlage des Vorstehenden kann etwas erhaben genannt werden, das eine irreversible Wirkung auf den Leser hat, das bedingungslos allen gefällt und klar ist. Pseudo-Longinos führt keine konkrete Definition des Erhabenen an, da sein Wesen nur auf der Grundlage von konkreten Beispielen aus den Werken der Tragiker erfasst werden kann, es also in der Wahrnehmung aus eigener Erfahrung besteht. Hier ist die Idee des Pseudo-Longinos über die Harmonie der Worte, die eine Reihe von Vorstellungen im Bewusstsein erzeugt, hervorzuheben. Die Worte sind ein Spiegelbild der Wirklichkeit, der Realität selbst, die in den Klängen kodiert ist. Durch die Wahrnehmung von Schallwellen formt sich im menschlichen Geist ein Bild (auch Wilhelm Wundt beschreibt dies in seiner Theorie der Fantasie). Dieses Bild ist eine Reaktion auf die Ereignisse. Es ist das Streben des Autors, dieses Bild dem Leser zu vermitteln, und es ist sehr wichtig, dass dieser es gebührend und ohne Verzerrung der Idee des Verfassers wahrnimmt. Longinos entwirft in der Tat ein hermeneutisches Konzept und spricht von der Wichtigkeit der Übertragung der Gefühle des Redners auf den Zuhörer.³⁶ Hier ist eine Analogie zur These von Aristoteles aus der *Poetik* zu erkennen, wenn er von dem Einleben des Autors in den Helden des Buches spricht, um die wahren Gefühle auszudrücken, die später der Leser als glaubwürdig wahrnimmt – diese Gefühle sind

34 Zitiert aus *Über das Erhabene*.

35 Aristoteles. *Poetik*. Übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Leipzig: Verlag von Veit & Comp., 1897, S. 59 (XXIV 60 b 2).

36 *Über das Erhabene*, XXXIX, 3.

durch Leiden erlangt worden und können deshalb nicht als falsch wahrgenommen werden. Definieren lässt es sich somit als dreiteilige Struktur: Held/Idee – Autor – Leser/Zuschauer. Diese Struktur wird von dem emotionalen und energetischen Ausbruch umrahmt, der mit den eigenen Gefühlen in Resonanz tritt. Wenn die Rede nicht von dem schöpferischen Ansatz, sondern von der Selbstreflexion bei der Betrachtung von Wirklichkeitselementen ist, wird die Struktur zweiteilig, und zwar Idee – Individuum. Für die Wahrnehmung solcher Ideen braucht es wieder einen energetischen Ausbruch, aber der Urheber wird in diesem Fall die Natur selbst (quasi als Autorersatz). Sie selbst wird die Quelle des Erhabenen, und der Mensch, der diesen Impuls wahrnimmt und in Resonanz zu ihm tritt (in der Theorie von Katastrophen spricht man von der Strukturbilanzstörung), wird mit einer neuen Qualität ausgestattet; er entwickelt sich und tritt dadurch in einen katastrophalen Zustand. Hier geht es um einen Koordinatenwechsel, da sein eigenes Ich eine neue Stufe betritt und er von da an alles von einer neuen Ebene aus wahrnimmt. Diese katastrophale Struktur kann man anschaulich als eine Leiter darstellen, und jede Stufe dieser Leiter charakterisiert den Entwicklungsstand des Bewusstseins.

2.3 Nachahmung im Rahmen der Theorie des hermeneutischen Zirkels

Ein anderer Weg, das Erhabene hervorzurufen, besteht Pseudo-Longinos zufolge – und dies spricht zugunsten der Quellen des hermeneutischen Konzepts – in der Nachbildung des Stils der großen Schriftsteller. Später wurde seine Idee von F. D. E. Schleiermacher in dessen Konzept des hermeneutischen Zirkels entwickelt. Dabei wird es als notwendig angesehen, dass der Leser die Individualität des Autors sowie den sozialen Kontext, in dem das Werk geschaffen worden ist, wahrnehmen und umfassend berücksichtigen muss, um das Werk vollständig begreifen zu können. Diese Idee durchdringt auch die philosophischen Skizzen Jorge Luis Borges', insbesondere aber sein Werk *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939), in dem der Schlüsselbegriff „Nachahmung“ auftaucht. In ihm geht es darum, dass Pierre Menard versucht, eine Zeile aus dem Werk von Miguel de Cervantes nachzubilden. Um sein Ziel zu erreichen, muss er sich von der Wirklichkeit abkehren und geistig in die Zeit und die Umwelt von Cervantes eintauchen. Das Ergebnis ist ein identisches Textstück, das jedoch außerhalb des Werkkon-

textes von Cervantes steht und wie eine entpersonalisierte Kopie aussieht. In diesem Sinne kann also Longinos nicht gefolgt werden, wenn er vorschlägt, den Fußstapfen der großen Dichter und Schriftsteller der Vergangenheit zu folgen, um das von ihnen einst Geschaffene zu wiederholen.

Die Definition der Nachahmung durch Longinos bietet grundlegend Anlass für anhaltende Diskussionen:

Es ist kein Diebstahl, sondern gleicht dem Abformen von schönen Gestalten in plastischen und anderen Kunstwerken.³⁷

Es geht hier nicht um die Nachahmung der Natur, sondern um die Herstellung einer Kopie *von* der Kopie, d. h. um die „Streaming-Produktion“ im modernen Sinn, über die sich viele Autoren negativ geäußert haben. Wolfgang Längsfeld z. B. polemisiert mit Theodor W. Adorno und nennt eine solche Praxis „Pseudokunst“.³⁸

Es gibt noch ein weiteres Konzept der Korrelation von Original und Nachahmung. Nach den Worten des amerikanischen Poeten William Cullen Bryant (1794–1878) in *Lectures on Poetry* (1826) soll der Poet dem Mathematiker folgen, der dort beginnt, wo seine Vorgänger geendet haben, und dadurch die Wissenschaft fördert. Der Poet ist, so Bryant, lobenswert, wenn seine Werke den Lesern mit neuen Formen des Erhabenen und Schönen erfreuen; dann schauen wir die Seelenbewegung unter einem neuen Blickwinkel an und loben das Genie des Poeten.

Insofern wird hier betont, dass in der Nachahmung des poetischen Stils der Vorgänger nichts Verurteilungswürdiges sei; das Genie hinterlasse seine Denkweise dennoch, und wenn auch indirekt, so wirke es doch auf die Zeitgenossen. Wer die Imitation verschmähe und das Lob suche, wisse nicht von der Poesie, plündere sich selbst aus und könne deswegen dem Publikum – von bloßer Originalität abgesehen – nichts Interessantes bieten. Daher wird vorgeschlagen, die Werke gemäß dem etablierten Kanon formelhafter Muster zu schaffen, die bei den Lesern vergangener Generationen emotionale Reaktionen verursacht haben; diese Muster haben sich bewährt, sodass es Sinn macht, sie wieder zu verwenden. Borges beschreibt sie in seinem Werk *Die vier Zyklen*, in dem er das literari-

37 *Über das Erhabene*, XIII, 4.

38 Längsfeld, W. *Ästhetik im Alltag. Über die sinnliche Qualität der Dinge*. Zürich: Druckhaus Fromm, 1974, S. 39.

sche Erbe in vier grundlegende Motive unterteilt: 1. Über den Sturm einer befestigten Stadt, 2. Über die Rückkehr eines Helden, 3. Über die Suche, 4. Über den Selbstmord Gottes. Eine Antwort bietet hier die Idee von Giacomo Leopardi, die später die Vertreter des Postmodernismus aufgegriffen haben: Man müsse die Gewohnheiten brechen und verschmähen, aber man dürfe das Publikum nicht mit falschen Namen betrügen.

Der unbekannte Autor des Textes *Über das Erhabene* lässt in seinem Streben nach dem „majestätischen“ Ausdruck der Gedanken außer Acht, wie ein solcher überhaupt für andere Autoren möglich ist. Meist ist es nicht ein hemmungsloser Fantasieflug, vielmehr sind es logisch angeordnete Phrasen. Aber diese Phrasen, ob kurz oder umfangreich und schwülstig, sind in jedem Fall sekundär, was die Empfindungen betrifft, und nicht fähig, unsere eigenen Erlebnisse zu ersetzen.

Nach Kant führen unsere eigenen, individuellen Erlebnisse zum Erhabenen, also nur das, was persönlich empfunden wird, und das ästhetische Urteil kann nicht mit der logischen Analyse verglichen werden. Folglich lässt sich keine ausführliche Bestimmung davon finden, wie ein solches Konzept auszusehen habe, da sich stets zahlreiche Bedeutungsnuancen finden. Kant spricht daher davon, dass das mit Worten formulierte ästhetische Urteil nicht endgültig sein kann.³⁹ Vielleicht lässt sich das Problem aber anders formulieren: Gehört das Erhabene nur der Ästhetik?

2.4 Das Erhabene oder das Pathetische?

An dem anonymen Traktat *Über das Erhabene* wurde oft Kritik geübt. Neil Hertz etwa äußert sich wie folgt:

Der Text führt dem Leser die Argumentationsweise eines geübten Rhetorikers vor, intelligent aufgebaut, mit großem Schwung durchgeführt; man kommt aber auch nicht umhin zu bemerken, daß man beim Lesen bemerkenswert leicht den Faden verliert, vergißt, welches Thema Longinos nun eigentlich gerade abhandelt ...⁴⁰

39 Zitiert aus: Liessmann, K. P. *Philosophie der modernen Kunst*. Wien: WUV, 1999, S. 21.

40 Hertz, Neil. *Das Ende des Weges. Die Psychoanalyse und das Erhabene*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, S. 10.

Hertz zufolge gewinnt der Leser den Eindruck, sich durch eine verbale Sphäre arbeiten zu müssen, die immer dichter wird und reich an Wiederholungen ist, was die korrekte Interpretation des Textes verhindert. Solche Ansprüche stellt Hertz insbesondere bei der Analyse von Longinos' *Ilias*. Doch er erkennt die Bedeutung des Traktats an und wiederholt die These von Longinos, dass es nötig sei, nicht nur analysierend das Wesen des erhabenen Zustandes darzustellen, sondern selbst neue Abbilder desselben zu schaffen.⁴¹ Hertz weist auf Longinos' Definition der Fantasie hin und ihren Unterschied bei Autor und Leser. Dieses Thema war im 20. Jahrhundert Gegenstand eines Streits bei den Vertretern des Postmodernismus und berührte das Problemfeld der Hermeneutik im Hinblick auf das Werk *Über das Erhabene*. In der Tat stand die Frage nach der Subjektivität der Einbildungskraft und der Fantasie schon ganz am Anfang.

Die Rezeption der Ideen des Pseudo-Longinos von Pathos und Enthusiasmus⁴² ist für die deutsche philosophische Tradition des 18. Jahrhunderts charakteristisch. Friedrich Schiller z. B. sprach davon, die Natur solle ihre ganze Macht vor unseren Augen entfalten, damit der vernünftige Anfang im Menschen als unabhängige Kraft aufgezeigt wird. Wenn, so Schiller, das vernünftige Wesen sehr stark leidet und es um das Pathos geht, dann kann die vernunftbegabte Person ihre Unabhängigkeit zeigen⁴³.

41 Ebd., S. 17.

42 Siehe Vierle, A. *Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

43 Als Beispiel lassen sich auch die Ideen von Bodmer und Breitinger anführen. Sie behaupten, dass durch das Leiden der Held seine wahre Kraft zeigt (Bodmer/Breitinger, *Kritische Briefe*, S. 5). Betont wird – und darauf weist auch Wohlgemuth, S. *Poetik des Erhabenen – Jean Pauls sublime Bildwelten*. Dissertation, Basel, 2011, hin –, dass der Text von Pseudo-Longinos nach seiner Entstehung eine große Bedeutung erlangte. Dies gilt besonders für seine Idee von der Notwendigkeit der Nachahmung. Bodmer und Breitinger stellen die Begriffe „das Schöne“ und „das Erhabene“ einander gegenüber. Laut Bodmer ist die Reaktion des Zuschauers auf die „Größeäußerung“ der Natur ein erhabenes Ergötzen, vergleichbar mit dem Enthusiasmus (siehe Bodmer, J. J. *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971, S. 214). Diese Deutung lässt sich mit der These von Solger vergleichen, der behauptete, dass das Entzücken die Quelle des erhabenen Zustandes sei. Dies kann man auch den Konzepten Burkes und Kants und den „dunklen Vorstellungen“ als Basis für das Erhabene gegenüberstellen. Solche Vorstellungen seien drückend, da man das Eintreten, den Abschluss von etwas erwarte und darunter leide. Nach dem deutschen Philologen Ulrich Wilamowitz-Moellendorff (Wilamowitz-Moellendorff, U. von. *Die griechische Literatur des Altertums*. (hrsg. v. Paul Hinneberg. *Die Kultur der Gegenwart*. Berlin: Teubner, 1907) sollte man den Traktat *Über das Erhabene* mit „Über das Pathetische“ übersetzen, da dies die Essenz des Textes präziser zum Ausdruck bringe, der zufolge sich das Erhabene und die Poesie näher kommen. In der deutschen Übersetzung bemerkt H. F. Müller: „Das griechische Hypsos, d. h. Höhe, bezeichnet

Dem heutigen Verständnis nach kann man den Begriff „erhabener Stil“ als Zeichen für großspürige Worte, die den jeweiligen Text überfrachten, auslegen. Das Erhabene hingegen weniger durch Großartigkeit des Wortklangs erreicht, sondern durch die Einfachheit der Worte, wenn nicht sogar durch das Schweigen.⁴⁴ In den Forschungen zum Einflusses der Ideen des Longinos auf die deutsche literarische Tradition des 18. Jahrhunderts wird betont, dass sowohl für Longinos als auch für die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts die Beschreibung der „Himmelfahrt“ des Menschen, die Wahrnehmung des göttlichen Dankes als edles Pathos, als Poesie des hohen Stils typisch war.⁴⁵

Anzuführen gilt es auch die Beweisgründe Longinos', die der Ansicht von H. F. Müller widersprechen:

Sollte er [Cäcilius] der Meinung gewesen sein, daß dies beides [das Erhabene und das Pathetische] immer miteinander zugleich auftrete und von Natur zusammengehöre, so irrt er sich gänzlich. Denn es gibt gewisse Affekte, die augenscheinlich fern vom Erhabenen und niedrig sind, wie Jammer, Trauer, Furcht; und wiederum gibt es vieles Erhabene ohne Affekt.⁴⁶

Hervorzuheben ist, dass gerade heute die Affekte als Grund und Quelle des Erhabenen betrachtet werden. Pseudo-Longinos erklärt, dass nur das *edle* Pathos, das eine wahre Inspiration enthält, erhaben sein könne. Sowohl Wilamowitz-Moellendorff als auch Müller stimmen darin überein, dass dieses Phänomen in der Zeit der Antike durch ausgesprochene Worte bzw. verbale Ausdrücke wahrgenommen wurde. In diesem Zusammenhang bezeichnen einige Forscher das Phänomen im Kontext von Longinos als „literarisch“.⁴⁷ Hier zeigt sich die Prob-

auch das Große, die große Natur (eigentlich: das Großgenaturte), das Erstaunliche, Überwältigende u. a.; wo der Grieche ‚erhaben‘ sagt, würden wir oft lieber ‚pathetisch‘ sagen. Hypsos ist ein Sammelname, der einen ganzen Komplex von Empfindungen und Vorstellungen unter sich befaßt. Wir legen Erhabenheit dem bei, was alle Wirklichkeit, was unsere Begriffe übersteigt: Gott, der gestirnte Himmel, das Meer“ (*Über das Erhabene*, S. XII).

44 Im Traktat von Demetrius *Über den Stil* werden vier Arten der Poesie betrachtet: 1. einfach/spärlich, 2. erhaben/feierlich, 3. fein/flüssig, 4. mächtig/stark. Man behauptet, dass die letzte auf die rhetorischen Reden von Demosthenes zurückgeht. Demetrius lehnt die Existenz eines solchen Stils an sich jedoch ab und behauptet, dass diese Arten einander gegenseitig verstärken. Die Erhabenheit der Rede sei ein Zeichen für den mächtigen Stil.

45 Jørgensen, S. A.; Bohnen, K.; De Boor, H. *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 6: *Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik: 1740–1789* (begr. v. Helmut de Boor und Richard Newald). München: Beck, 1990, S. 117.

46 *Über das Erhabene*, VIII, 2.

47 Conte, Gian Biagio. *The hidden author. An Interpretation of Petronius' Satyricon*. Berkeley: 1996, S. 7. Das geht wahrscheinlich auf das Auswechseln von ästhetischen und ora-

ematik des in der vorliegenden Untersuchung Behandelten: die Kritik des Strebens nach einer Klassifizierung des Erhabenen im Kontext der Ursachen, die seine Entstehung fördern. Wenn der Forscher einen literarischen Text als Grund für den erhabenen Zustand ansieht, charakterisiert er das Erhabene als „literarisch“; die Bewegtheit durch monumentale Baudenkmäler signalisiert hingegen „das architektonisch Erhabene“; der Schrecken und die fieberhafte Aufregung bei der Beobachtung einer Atombombenexplosion wiederum sind Kriterien für „das atomare Erhabene“. In all diesen Konzepten, die mit Longinos beginnen, der es nicht wagte, die Grundlagen und nicht die Folgen (in seinem Fall *durch* Texte) als das Charakteristische anzusehen⁴⁸, zeigt sich ein Mangel des Begreifens der Grundlage, des Adaptionsmechanismus des Bewusstseins. Die Analyse der Umwelt (verbal, natürlich oder künstlich⁴⁹) dehnt die Grenzen der Erkenntnis aus. Und diese unaufhörliche Bewegung *ist* de facto ein Zeichen für das Unendliche in uns, wie das sich erweiternde Universum, das von Wissenschaftlern auch als unendlich beschrieben wird. Das Erhabene ist diese Bewegung, die sowohl in der Natur als auch in uns selbst gefunden wird. Als Ergebnis eines solchen Zusammenstoßes mit der Realität und dadurch mit einer neuen Quelle des Wissens ergibt sich ein Provisorisches, welches das Gleichgewicht des Koordinatensystems stört, insofern das Bewusstsein das bisherige Wissen um die Gefühle als eine weitere Art der Wirklichkeitswahrnehmung, die man erhaben nennt, zu ergänzen versucht. Hier geht es um das Problem der Substitution von Ursache und Wirkung. Meines Erachtens kann der im Bewusstsein a priori existierende Adaptionsmechanismus (was man als Kennzeichen für die Entwicklung des Bewusstseins charakterisieren kann) erhaben genannt werden. Und in diesem Fall spricht man nicht von der vertikalen Struktur (das Ich – das Transzendente), sondern von einer dreidimensionalen (das Ich – *alles* Andere in der Präsenz). Damit ist von einer Verbreitung und nicht *nur* von der Erhöhung die Rede. Das Erhabene ist in diesem Kontext „das Verbreitende“, das von der Natur etablierte Prinzip der

torischen Begriffen zurück, was auch M. Fritz behauptet; vgl. Fritz, *Vom Erhabenen*.

48 Was das Erhabene der Katharsis annähert, wie ja auch Aristoteles das Phänomen nicht selbst, sondern anhand der Präsenz der widersprüchlichen Gefühle beschrieben hat.

49 Es darf aber nicht davon ausgegangen werden, dass das Künstliche das Natürliche in vollem Maße zu ersetzen vermag, da das künstlich Erhabene selbst wieder ein Zeichen für die Folgen, nicht aber für die Grundlagen des Erhabenen ist. Ich bevorzuge es, das technisch oder kybernetisch Erhabene das „künstlich“ Erhabene zu nennen, und in diesem Sinne zeigt die Endung „-isch“ die Förmlichkeit in der Beschreibung des Phänomens, was *nur* durch die Veränderung des eigenen Seins beschrieben werden kann.

Entwicklung. Die Charakteristik dieses Phänomens durch die Kennzeichen bzw. durch das Sekundäre, das oben schon genannt wurde, kann uns nicht der Auffassung der Intelligenztätigkeit, die bereichert ist, annähern.

Martin Fritz widmet dem Pathoswesen in seiner Interpretation des Pseudo-Longinos eine separate Studie.⁵⁰ Er richtet seine Aufmerksamkeit darauf, dass Longinos fünf Merkmale des Zustandes des Erhabenen angibt, und einer davon ist das nachhaltige und enthusiastische Pathos.⁵¹ Dabei hält er es für unpassend, das Pathos als zweite Stufe des Erhabenen (gleich der ersten – den erhabenen Gedanken) zu charakterisieren, da es die Widerspiegelung des Seelenzustandes des Zuschauers oder des Redners sei und im Kontext der repräsentativ-ästhetischen Zeichen nicht beschrieben werden könne.⁵² Die ersten zwei Zeichen, so Fritz, weichen von dem formal-stilistischen⁵³ Redezweck ab. Die Verbindung mit den anderen vier entzieht dem Pathos seine Eigenständigkeit und zwingt es dazu, im Rahmen des Kontextes zu verbleiben. Eine weitere Schwierigkeit bei der Definition des Pathos als Kennzeichen des erhabenen Zustandes sieht Fritz darin, dass es schwierig sei, die oratorischen und ästhetischen Termini zu korrelieren.⁵⁴ Diese Umstände nötigen Longinos dazu, „pathos“ und „hypsos“ zu unterscheiden. Oben wurde Longinos bereits bezüglich des edlen Pathos zitiert; nach Fritz ist es jedoch nicht möglich, den oratorischen Terminus „Pathos“ mit dem Erhabenen zu korrelieren. Insofern lässt sich behaupten, dass Longinos sich selbst widerspricht, wenn er dieses fünfstufige Schema entwirft. Das Erhabene wird durch die Bewegung charakterisiert, weshalb die schematischen Grenzen nicht im Einklang mit ihm stehen.

50 Fritz, *Vom Erhabenen*.

51 *Über das Erhabene*, VIII, 1. Diese Unterteilung in fünf Merkmale widerspricht der These von Müller bezüglich der Synonymie der Begriffe „das Erhabene“ und „das Pathos“.

52 Fritz, *Vom Erhabenen*, S. 50–51.

53 Ebd., S. 50.

54 Ebd., S. 52.

3 Dichotomie als Kriterium für die Identifizierung

3.1 Das Erhabene und die Katharsis

Die Katharsis wird hervorgerufen, um die Affekte des Schreckens und Mitgefühls zunichte zu machen. Der Forschungsarbeit *Kant heute* zufolge wiederholt die Erklärung des Wohlgefallens bei Burke, im Kontext sei das Erhabene mit dem Erschreckenden verbunden, wörtlich die Katharsislehre des Aristoteles.⁵⁵ Auch Ottfried Höffe untersucht die Begriffe „das Erhabene“ und „die Katharsis“ komparativ.⁵⁶ Im Folgenden soll ein anderer Ansatz zu diesem aktuellen Thema entwickelt werden.

Nach Pseudo-Longinos nimmt die Vernunft diejenigen Ereignisse als erhaben wahr, die *von ihr selbst hervorgerufen werden*. Dies scheint mir die bedeutendste Charakteristik, die zu verstehen hilft, warum man heute *ganz subjektiv* das Niedrige und Abscheuliche im Leben erhaben nennt und nachdrücklich versucht, dies durch die Kunst zu beweisen. Hier zeigen sich ähnliche Ansichten wie bei den Ideen des Aristoteles von der Notwendigkeit, an die Realität des Anzuschauenden zu glauben und deren Wirkung auf sich selbst zu übernehmen. In der *Poetik* spricht er davon, dass der Autor die Bewegungen und die Rede der handelnden Person bei deren Beschreibung nachbilden muss, da dadurch die objektiven Bedingungen des Geschehens aufgezeigt werden. Hier besteht dann die Möglichkeit, dass der Zuschauer oder Leser sich mit dem Helden der Tragödie vergleicht. Darin liegt die Quelle des Mitleidens, eines der wichtigsten Phänomene, die die Katharsis auslöst.

Den Begriff des Erhabenen kann man mit dem der Katharsis in dem Sinne vergleichen, dass es um eine Reinigung von dem Urteil oder der Emotion geht. Die Einbildungskraft soll, wie Kant fordert, nicht an Schranken stoßen, denn nur so kann sie zum Unendlichen gelangen; die Vernunft ihrerseits legt ein numerisches Schema fest, z. B. bei der logischen Beschreibung der Größe eines Kunstobjekts. Das, was über das Verständnis hinausgeht, was uns entgeht, wird als etwas Großes und mit nichts Vergleichbares bezeichnet. Im Kontext des Raums und der Zeit wird es als das mathematisch Erhabene, im Kontext der übersteigenden Macht (der Orkan, das tobende Meer etc.) als das Dynamisch-Erhabene beschrieben.

55 Lenk, H.; Wiehl, R. *Kant heute*. Münster: Lit, 2006, S. 181.

56 Höffe, O. *Immanuel Kant*. München: Beck, 1983, S. 278.

Das Unendliche kann als Verbindung aller Elemente, die man als widersprüchlich bezeichnen mag, gelten. Der Geist überschreitet, indem er sich als etwas Ganzes denkt, die Grenzen des Sinnlichen, da er die Fähigkeit des Übersinnlichen, also des Erhabenen hat. Hier wird der Unterschied dieses Phänomens und der Katharsis erkennbar: Das Erhabene liegt außerhalb der Gefühle, während die Katharsis als „Übergefühl“, „Überruhe“ bezeichnet werden kann, welches hilft, sich von negativen Gemütsbewegungen zu lösen. Das Erhabene kann in diesem Kontext als Selbstreflexion charakterisiert werden.

Das Gemüt erhöht sich Kant zufolge in seinem eigenen Urteil, wenn es entdeckt, dass die Macht der Einbildungskraft gegenüber den Ideen der Vernunft unverhältnismäßig ist. Im Rahmen der Ideen der Vernunft ist das Gemüt beruhigt, bei der Vorstellung des Erhabenen ist es hingegen aufgeregt. Und diese Aufge-
regtheit vergleicht Kant mit der Erschütterung, einem raschen Wechsel von Abstoßung und Anziehung des Gedankenobjekts. Das Übermäßige, so Kant in der *Kritik der Urteilskraft*, ist eine Kluft, in der sich zu verlieren das Gemüt Angst hat. Nach Kant handelt es sich um die Vernichtung des eigenen Seins, nach Aristoteles um den körperlichen Tod der handelnden Person. Auch Longinos spricht von der Erschütterung, die der Zuhörer bei einer innigen, ergreifenden Rede empfindet.

Ein griechischer Poet, dessen Name die Geschichte nicht überliefert hat, soll unter dem Eindruck des Bildes „Medea“ von Thymom gesagt haben, dass die Biegung ihrer Augenbrauen Mitleid und ihre Augen Zorn auslösen. Sie sei zornig und strebe danach, ihre Feinde zu töten, und der Künstler sei sehr weise gewesen, insofern er den letzten Akt der Freveltat verheimlicht habe, da in diesem Fall der Zuschauer vor Schreck kein Entzücken mehr empfinden würde. Hier zeigen sich zwei sehr wichtige Momente: erstens die hier vertretene These von der Notwendigkeit, hinter die Kulissen zu sehen, als *Conditio sine qua non*, zweitens die Verbindung zweier gegensätzlicher Emotionen (hier Zorn und Mitleid) für die Katharsis. Das Stilmittel der beiläufigen Erwähnung der wichtigen Ereignisse (z. B. spricht Pseudo-Longinos im 27. Kapitel, 2. Ausschnitt von *Über das Erhabene* vom kritischen Moment und dem Übergang von einer Person zur anderen) findet sich auch bei anderen Autoren, etwa bei Blossius Aemilius Dracontius, wenn er von der Zerstörung der Flotte von Agamemnon spricht.

3.2 Vor- und Nachgefühl

Können die Phänomene des Erhabenen und der Katharsis in Worte gefasst werden? Sie ergeben sich aus zwei gegensätzlichen Bewusstseinszuständen bei der Betrachtung des sinnlichen Bildes und können deswegen nicht eindeutig behandelt werden. Die Katharsis, wie sie in dem weltweit bekannten sechsten Kapitels der *Poetik* des Aristoteles beschrieben wird, ist eine Darstellung, „welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Entladung dieser Affekte herbeiführt“. Was lässt sich aus dieser Bestimmung folgern? Anschaulich kann man es in Form einer Gleichung als „ $1 + (-1) = 0$ “ darstellen, bei dem die Eins, einmal mit dem positiven und einmal mit dem negativen Wert, die einander entgegengesetzten Affekte des Bewusstseins darstellt und das entsprechende Ergebnis in Form einer Null die Katharsis widerspiegelt. Daraus folgt, dass die Affekte sich nicht nur „entladen“, sondern dass sie zunichte gemacht werden. Kant würde das als reine Vernunft, als deren übersinnliche Festlegung im gesetzmäßigen Streben nach der Erlösung vom Urteil zwecks der Erfahrung von absoluten Größen beschreiben. Ein solches Schema bezüglich des mathematisch Erhabenen ist jedoch nicht zu empfehlen, denn

allein in einer ästhetischen Größenschätzung muß der Zahlbegriff wegfallen oder verändert werden [...] – Wenn nun eine Größe beinahe das Äußerste unseres Vermögens der Zusammenfassung in eine Anschauung erreicht, und die Einbildungskraft doch durch Zahlgrößen (für die wir uns unseres Vermögens als unbegrenzt bewußt sind) zur ästhetischen Zusammenfassung in eine größere Einheit aufgefordert wird, so fühlen wir uns im Gemüht als ästhetisch in Grenzen eingeschlossen.⁵⁷

Das Erhabene ist – nach Kant – das, was jedes Maß der Gefühle überschreitet, und wenn wir die Katharsis als Entladung von Affekten betrachten, kann hier eine Analogie gefunden werden. Denn sowohl das Phänomen des Erhabenen als auch die Katharsis entspricht einem Streben des Menschen nach einer bestimmten Gemütsbewegung, ob es nun das Mitleid mit den Charakteren im Schauspiel oder das Mitgefühl angesichts seiner eigenen Schwäche ist. Die Katharsis kann man als „Nachgefühl“ bezeichnen, das im Wesen harmlos ist, da es um etwas geht, das schon vorbei ist. Das Erhabene hingegen ist ein „Vorgefühl“, und die

57 Kant, *KdU*, § 27.

Gefahr besteht darin, dass man sich veranlasst sehen könnte, danach zu *streben*, das Ereignis selbst herbeizuführen. In diesem Sinne trägt die Katharsis das Merkmal der „Plötzlichkeit“, das Erhabene hingegen dasjenige der „Absichtlichkeit“.

Wie ich schon am Beispiel der Merkmale, mit der Pseudo-Longinos das Phänomen beschreibt, gezeigt habe, sind die Gefühle *nur* eine Reaktion auf die Veränderungen im Bewusstsein, die das Erhabene bezeichnen bzw. die Zeichen seiner Einwirkung sind. Aus diesem Grund wird in dieser Dissertation das Phänomen des Erhabenen als Grundlage der Evolution von Intelligenz und als Vorgefühl der bevorstehenden Veränderungen bzw. als „Vorgeschmack“ oder „Vorfreude“ deklariert.

3.3 Vor-/Darstellung und Gewalt

Im Kontext des Verhältnisses der Begriffe „Dar-Stellung“ als künstlerische Aktion und „Vor-Stellung“ als Operation der Vernunft (die Vereinigung des Äußeren, des zu Observierenden und des Inneren, des zu Erlebenden) gilt es, „die Gewalt“ zu definieren. Kant benutzt den Begriff im Kontext der Bewegung der Einbildungskraft, bei der dem inneren Gefühl Gewalt angetan wird. In der Folge wird die Vernunft von den subjektiven Vorstellungen befreit und strebt nach dem Absoluten. Dieser Begriff passt zu den Tragödien der Antike und ist der ausschlaggebende Faktor für die Bedeutung ihrer Schlüsselereignisse. Bei Theateraufführungen sind die Zuschauer von der Gewalt, die nicht unmittelbar auf der Bühne dargestellt wird, sondern sich *hinter den Kulissen* vollzieht, so ergriffen wie vom Leiden des Helden. Dies führt die Vernunft aus dem gewohnten Zustand der Distanz und Ruhe hinaus, was den Übergang zu einer neuen Ebene des Bewusstseins fördert. Aber diese Gewalt ist, so Kant, freiwillig, während in der Tragödie „mit Gewalt geschieht, was gegen Begehr und Überlegung der handelnden selbst verläuft“.⁵⁸

Die Tragödie als Stück und als das eigentliche Ereignis ist miteinander vergleichbar. Korreliert heutzutage das Erhabene immer öfter mit dem Terror, ob man nun im Fernsehen den tobenden Orkan oder einen Action-Film betrachtet, und verschwimmen so die moralischen Grenzen, ist erneut auf folgende These

58 Aristoteles. *Rhetorik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1959, Buch 1, X, 1369 b 6-8.

hinzuweisen: Das Tragische wird zuerst als künstlerische Tragik und danach als *künstliche* betrachtet. Deswegen spreche ich vom Technisch-Erhabenen als etwas *künstlichem*. Man vernichtet *freiwillig* die Natur, und dies in jeglicher Hinsicht – sowohl um sich herum als auch in sich selbst.

Aristoteles spricht von der Notwendigkeit, bei der Schaffung eines Textes oder eines Schauspiels die Natur nachzubilden. Er setzt, ähnlich wie Longinos, auf die Natürlichkeit der auf der Bühne ablaufenden Ereignisse, damit der Zuschauer mit keinem Blick die Echtheit der von den Schauspielern dargestellten Gefühle bezweifelt. Die Tragödie ist ihm zufolge ein Kosmos in Miniatur, eine harmonische Widerspiegelung des Seins. Kant wiederum spricht von der Beobachtung im Kontext der Vorstellung, die unseren Geist erhebt und ihn zum Unendlichen führt. Aber im ersten wie im zweiten Fall ist der Katalysator der Reflexion über das Gesehene oder Gefühlte etwas Natürliches, das harmonisch mit unseren eigenen Gefühlen verbunden ist. So entsteht ein Paradox: Wir kennzeichnen das Künstliche als das Natürliche *wegen* unserer Gefühle – und haben an der Richtigkeit dieses Vorgehens nie einen Zweifel. Die Harmonie wird dabei durch die widersprüchlichen Emotionen hervorgerufen. Bei der Katharsis erfolgt dies durch das Mitleid und die Angst, oder durch die Betrachtung des Schrecklichen und des Schönen, die als solche, kraft unseres persönlichen Urteils, die entsprechenden Emotionen und Gemütsbewegungen erregen.

„Jede Nachahmung ist Steigerung, ist Erprobung von Extremen“⁵⁹. Jedes Kunstwerk ruft die Gefühle der Charaktere auf die eine oder andere Weise hervor. Aber die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zu ziehen ist keine leichte Aufgabe. Nach den Worten von Antoine Houdar de la Motte (1672–1731), der sich mit den Schriften Homers befasste, ergreift den Menschen nur das, woran er glaubt oder was er wenigstens als glaubwürdig aussieht.⁶⁰ Diese These entspricht voll und ganz derjenigen des Aristoteles. Auch Kant unterstreicht in seiner ästhetischen Theorie die Notwendigkeit der Urteile, die auf wahrheitsgemäßen Angaben basieren.

Die Frage nach der Vorstellung wird in der vorliegenden Untersuchung im Kontext der visuellen Wahrnehmung noch behandelt werden. In Annäherung an die These von Aristoteles über das dem Auge Zugängliche und als real Wahrzu-

59 Gadamer, Hans-Georg. *Über die Festlichkeit des Theaters*. In: *Ästhetik und Poetik: Kunst als Aussage*. Gesammelte Werke, Bd. 8. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993, S. 303.

60 De la Motte, A. H. *Discours sur Homère*. In: *Textes critiques*. Paris, Champion, 2002.

nehmende beschreibe ich das Thema der Modifikation der Vorstellungen über das Phänomen des Erhabenen, speziell des Übergangs zur visuellen Darstellung gegenüber dem Verbalen. Schon Longinos, was bereits oben analysiert wurde, sprach von den Vergleichsmerkmalen der Objekte im Kontext des Erwachens des erhabenen Zustandes. Dort war die Rede von dem Vergleich des Flusses und des Ozeans, des Kleinen und des Großen, der Harmonie und des Chaos. Dadurch erhält der Begriff „erhaben“ einen mythologischen Kontext über den Ahnherrn des Seins, das Absolute. Entsprechend sind die majestätischen Naturabbildungen, die eine grundlegende, im Unterbewusstsein schlummernde Angst hervorrufen, ein Katalysator der erhebenden Gefühle. Es muss betont werden, dass nicht die Wiedergabe des Künstlers als solche eine Rolle spielt, sondern die emotionale Reaktion des Zuschauers.⁶¹ Etwas Ähnliches hat Kant geäußert: Ihm zufolge ist die Natur leer, das Erhabene müssen wir in uns selbst als Idee suchen. Longinos seinerseits warnte vor der „Neigung zur Hyperbel, d. h. zur Übertreibung ins Sagenhafte, das alles Glaubhafte übersteigt“⁶², vor der unnötigen Poetisierung der Prosa, denn dort werden solche Ausschreitungen als „peinlich und befremdlich“ wahrgenommen.

Wir sahen bereits, dass alle Schlüsselereignisse im antiken Theater hinter den Kulissen stattfinden. Daran lässt sich ersehen, dass die Handlung einen Mangel an Möglichkeiten symbolisiert, die gesamte Tiefe der Gefühle der Personen auf der Bühne darzulegen, da diese vor unseren eigenen Eindrücken zurückweichen und buchstäblich im Hintergrund stehen. Das ist das Symbol der Unendlichkeit in Miniatur – dargestellt auf der Bühne, die mit der wahren Tragödie des Bewusstseins vergleichbar ist, das bereit ist, ins unendlich Erhabene zu treten. Pseudo-Longinos nennt dies den Übergang zu den Grenzen der göttlichen Vernunft.

3.4 Das Komische und das Tragische

Von Interesse ist das Urteil, das als Ergebnis der Betrachtung eines tragischen Ereignisses entstanden ist. Dazu wenden wir uns zunächst der Polemik um den Titel

61 Eingehend siehe: Gründler, Hana. *Vasari und das Erhabene*. In: *Translations of the sublime: the early modern reception and dissemination of Longinus' Peri hupsous in rhetoric, the visual arts, architecture and the theatre* (hrsg. v. C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke und J. Pieters). Leiden/Boston: Brill, 2012.

62 *Über das Erhabene*, XVIII, 8.

des lateinischen Poeten und Rhetorikers Blossius Aemilius Dracontius *Die Tragödie von Orestes* zu. Es wird behauptet, das Wort „Tragödie“ sei von der Person ins Manuskript eingefügt worden, die das Werk umgeschrieben habe, und das Werk wurde *Die Geschichte über Orestes, fand Enoch von Askoli* zuerst genannt. Dieser Punkt wurde mehrmals behandelt, z. B. von Cicero⁶³, der behauptete, „Tragödie“ sei hier keine Genrebeschreibung, sondern präsentiere das Stück als Beispiel eines erhabenen Inhaltes. Augustinus spricht bei der Analyse der Wirkung eines Theaterstücks auf den Zuschauer im Werk *Über die wahre Religion* davon, dass der Mensch danach strebt, das Leiden der Charaktere auf der Bühne zu erleben, keineswegs aber, es im Alltag für sich selbst zu erfahren. Augustinus stellt die Frage, wie man überhaupt Mitleid mit etwas Künstlichen haben kann.

Aber hieraus ergibt sich die Frage, ob dieses „Szenische“ überhaupt gedacht wird, wenn absolut reale und greifbare Emotionen entstehen. In Bezug auf die Tragödie berichtet Aristoteles, diese sei eine Darstellung einer in sich abgeschlossenen und ganzen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung besitzt.⁶⁴ Das Ganze seinerseits hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Aber Aristoteles spricht auch davon, dass „es [...] auch ein Ganzes [gibt], welches keine nennenswerte Ausdehnung besitzt“.⁶⁵ Was verstand Aristoteles darunter, nicht zuletzt im Traktat *Über den Himmel*? Meinte er eine abstrakte Gottheit, die durch ihre Vollkommenheit keine Teile braucht und als vollendet und unteilbar existiert? Er hat diese Frage in seinen Schriften nicht geklärt.

Aristoteles bemerkt, dass die Tragödie nicht schockieren und abstoßen, sondern ermahnen und lehren soll. In der Tragödie gebe es nichts Abstoßendes, da kein Leiden sie begleite. Im Gegenteil gründe sie sich auf der „Erkennung durch Zeichen“, also anhand von äußeren Gegenstände – durch Narben, Halsbänder oder „eine Schicksalswendung“.⁶⁶ Sie sei ein Fest für den Geist, nicht für die Augen – obwohl Aristoteles andererseits darauf bestand, dass die visuelle Wahrnehmung am meisten gesättigt sei. Die psychologische Einstellung werde in ihr durch die Wirkungen der Erwartungshaltung und die entsprechende Bühnenmusik⁶⁷ geschaffen, und die Überraschung des Publikums entstehe durch innerlich

63 *Orat.* 1. 51.

64 Aristoteles, *Poetik*, S. 16 (VII b23-26).

65 Ebd., S. 16.

66 Aristoteles, *Poetik*, XVI.

67 Von der Notwendigkeit des Schalles für die Empfindung des Erhabenen sprach auch Jean Paul. Als Beispiel dafür gilt das Donnergrollen, das lange anhalten muss, um die entsprechenden Emotionen entstehen zu lassen (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*).

wahrscheinliche Vorgänge.⁶⁸ Aristoteles nennt solche Überraschungen „Erkennung“, die auf Schlussfolgerungen gegründet sind.

Man muss die Rolle der Affekte des Schreckens und der Überraschung deutlich machen. Sie erscheinen sowohl als seelische Reflexe als auch in Form allgemeiner körperlicher Zustände. Kant spricht mit Blick auf die Gründe des Wohlgefallens davon, dass

alles Vergnügen, wenn es gleich durch Begriffe veranlaßt wird, welche ästhetische Ideen erwecken, animalische, d. i. körperliche, Empfindung sei.⁶⁹

Aber Kant unterscheidet das Wohlgefallen des Körpers und des Geistes am Beispiel des Scherzes, der nur einen Augenblick dauern kann. Ein erfolgreich gefallenes Wort ist ihm zufolge nur eine Illusion, die sich verflüchtigt und in Nichts verwandelt. Folglich ist die Freude, die durch das Lachen erzeugt wird, flüchtig, da sie keine Basis hat, uns nicht zu Gedanken über unser Leben veranlasst und keine Genugtuung durch diese Überlegungen in sich trägt. Der Spaß ist dabei durchaus gesund – wir haben Vergnügen aufgrund des Lachens durch

wechselseitige Anspannung und Loslassen der elastischen Theile unserer Eingeweide, [...] (gleich derjenigen, welche kitzliche Leute fühlen).⁷⁰

Hieran kann man erkennen, dass der Spaß an sich kein Körperreflex ist. Wir sind, indem wir dem Erzähler gehorchen, bereit, eine schaurige Geschichte zu hören oder das Theaterstück zu sehen, und wie bei der Erreichung des Erhabenen erleben wir ein gewisses Interesse und einen Empfindungswechsel. Aber zum Schluss bleibt, so Kant, nichts, um darüber nachzusinnen. Aus diesem Grund kommt es für Kant nicht in Frage, die Möglichkeit der Entstehung des erhabenen Zustandes anhand der Tätigkeit, deren Ergebnis Spaß ist, zu analysieren.

In Anlehnung an diese Gedanken Kants möchte ich das Technisch- oder das Künstlich-Erhabene als animalischen Instinkt bezeichnen, obwohl dies wie ein Oxymoron klingt. Ich verstehe darunter Spaß und Egozentrismus, der an Narzissmus grenzt, welchen man bei der Beobachtung der künstlichen Objekte er-

68 Aristoteles, *Poetik*, XVI, a16.

69 Kant, *KdU*, § 54.

70 Ebd.

lebt, und danach strebt, neue zu schaffen, um diese Gefühle mit der Zeit nicht zu verlieren.

Aristoteles nennt die Komödie „Verfehlung und Entstellung“.⁷¹ Er meint damit eine Verzerrung der Wirklichkeit, worin weder Schmerz noch Schaden besteht.⁷² Aristoteles hatte vor, der Komödie ein eigenes Kapitel zu widmen, und die Hinweise in der *Poetik*⁷³ lassen vermuten, dass sie bei ihm im Kontext der Katharsis analysiert worden wäre. Wahrscheinlich wären in diesem ungeschriebenen Kapitel die Persönlichkeitstypen, ihrem Wesen nach in Kategorien eingeteilt, betrachtet worden. Solch ein Vergleich findet sich auch im Manuskript des Schülers von Aristoteles, Theophrastus. Das Werk *Die Charaktere*, welches das Exzerpt aus den ethischen Texten von Theophrastus darstellt, ist unter dem Einfluss des Schaffens von Aristoteles entstanden.

Johann Paul Friedrich Richter, der unter dem Pseudonym Jean Paul bekannt ist, nennt den Humor das „umgekehrte Erhabene“⁷⁴. Der Humor, so Jean Paul, vernichtet als das umgekehrte Erhabene nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Er hebe keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrige das Große und erhöhe das Kleine. Im Gegensatz zu Kant glaubt Jean Paul, dass es im Lachen eine Größe und einen Schmerz gibt, und solch ein Humor sei dem bitteren Lächeln ähnlich. Diesen vernichtenden Humor würde Jean Paul – da dadurch die Tiefe und die Vollkommenheit der Objekte zerstört werden – wohl als das Groteske charakterisieren. Die ganze Welt werde hier als etwas Fremdes, Erschreckendes dargestellt. Das Lachen sei melancholisch und habe nichts Positives im Sinne der zum Leben erweckenden Kraft. Aber im Grotesken gebe es etwas Positives: sein Streben aus dem Endlichen, das vom Humor vernichtet wird, um ins Unendliche und Geistliche auszuziehen. Jean Paul be-

71 Aristoteles, *Poetik*, V, a32–34.

72 Ebd., V, a32–34.

73 Ebd., VI, b21.

74 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 129. Solger kritisierte diese Behauptung, denn diese Umkehrung ist „nur ein Teil seiner Äußerung, und könnte nicht vorgenommen werden, wenn nicht notwendig in der Phantasie ein Gebiet wäre, wo alles Endliche durch Gefühl zurückgeführt wird auf einen göttlichen Trieb, der aber, weil der Trieb überhaupt keine anderen als die mannigfaltig erscheinenden Gegenstände vor sich hat, als gleichartig mit seinem endlichen Nahrungsstoff erscheint. Durch diesen Trieb sehen wir also zwar die zeitliche Welt ganz auf die gewöhnliche Art, aber zugleich aus einem ganz anderen Lichte, indem in ihn das Licht des Wesens und der Phantasie übergegangen ist, weshalb uns denn die Gegenstände überall ganz bekannt und gewohnt, aber zugleich durchaus verschoben, seltsam und schief gegeneinander gerückt erscheinen, wenn wir sie nach dem Maße der gemeinen Sinnlichkeit betrachten“ (Solger, K. W. F. *Erwin: vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. München: Wilhelm Fink 1971, S. 352).

hauptet, dass das Erhabene immer mit den Gefühlen verbunden sei, und wendet sich dabei der Poesie der Antike zu. Ihm zufolge „bewegen sich Jupiters Augenbraunen weit erhabener [...] als sein Arm oder er selber“.⁷⁵ Hier zeigt sich eine ganz eigene Vorstellung von der Verhältnismäßigkeit, wenn das Kleinste das Wichtigste bedeutet. Die Idee Jean Pauls von der Fantasie, die „in ihrer unendlichen Wüste und Ätherhöhe vorher den unendlichen Raum für die erhabene Pyramide aufbaut“⁷⁶, ist sehr bekannt. Das Erhabene definiert Jean Paul als „das angewandte Unendliche“ und erforscht dabei das Konzept von Kant über das Mathematisch- und Dynamisch-Erhabene. Er unterscheidet ihre quantitativen und qualitativen sowie die äußeren und inneren Zeichen. Friedrich Schiller seinerseits bezeichnete sie als etwas, das unsere Fassungskraft übersteige und unsere Lebenskraft bedrohe.

Gemäß Jean Paul besteht das Komische in der Anmut der Unsicherheit, einer das Gemüt reizenden Schwankung zwischen dem Scheinangenehmen (der Nichtigkeit der fremden Vernunft) und dem Angenehmen (der Richtigkeit der eigenen Sicht). In dieser Behauptung kann man die Antwort auf die oben gestellte Frage nach dem subjektiven Ansatz bei der Definition der Stufen des Erhabenen finden. Solch eine These polarisiert das Ich und das Nicht-Ich, wobei das Ich in der Regel als wahrheitsgemäß und alles andere als illusorisch verstanden wird. Im Traktat *Vorschule der Ästhetik* postuliert Jean Paul klar, dass gerade „die Torheit“ in ihrer abstrakten Form ins Lächerliche gezogen werden muss; aber um sie empfinden zu können, muss man sein eigenes Ich einen Spaltbreit für die Mangelhaftigkeit und Schwäche öffnen. Stimmt es denn, dass das Ich vollkommen und das Lachen eine Art von nachsichtiger Reaktion auf die Minderwertigkeit der anderen ist? In einem solchen Falle wäre das Lachen nur stechende Satire. Der ganze Text wird so gefasst, dass man das Gefühl der Ironie nicht loswerden kann.⁷⁷ Stilistisch ist diese Beschreibung gerechtfertigt. Die Basis der *Vorschule* ist die Erforschung der Natur des Komischen. Dies fällt besonders bei der Analyse des Paragraphen 74 unter dem Titel „Regeln und Winke für Romanschreiber, oder Kautel für den Kopf“⁷⁸ auf, der auf ironische Weise geschrieben ist.

Im Paragraph „Verhältnis des Drama und des Epos“ spricht Jean Paul davon, dass das bewegende Element des Epos „das Verhältnis“ sei, das des Lustspiels

75 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 106

76 Ebd., S. 105.

77 Siehe auch: Wohlgemuth, *Poetik des Erhabenen*.

78 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 400–420.

hingegen „der Zufall“. Im Drama drängt sich das Ganze in einem einzelnen Menschen zusammen, während im Epos, das oft aus der Geschichte entnommen ist, die Welt und das Menschengeschlecht herrscht.⁷⁹ Burke würde diesen Stil des Erzählens erhaben nennen, wobei die Schlagkraft der Phrase einen viel bedeutenderen Effekt erzeugt als ein buntes Muster von normalerweise nicht zueinander passenden Redensarten. Bei der Komödie spricht Jean Paul von einem „umgekehrten oder verkleinerten Epos“. Hier spielt auch das Verhängnis eine Rolle, da der Zufall ohne Rücksicht auf Schuld oder Unschuld Einfluss nimmt. Das Drama unterscheidet sich von allen anderen Genres – Jean Paul vergleicht es mit dem Epos – durch die Einheit der Zeit und des Raums und die Mindestanzahl der handelnden Personen.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger kritisiert allerdings Jean Paul,

wenn er zu erhaben philosophiert oder schwärmt, und eben dadurch ganz in das Unbestimmte und Grundlose gerät.⁸⁰

Wesentliche Divergenzen lassen sich in der Frage nach dem Wesen des Humors feststellen, insofern in ihm „diese unerschöpfliche Vollständigkeit des Sinnlichen und ganz Gemeinen“⁸¹ auffällt. Während Jean Paul behauptet, die ganze Welt sei etwas Lächerliches, weist Solger seinerseits auf das Ineinanderübergehen der Begriffe des Lächerlichen und des Komischen hin, die nicht abgesondert von dem erhebenden Gram stehen:

Der Humorist muß, wenn er recht mit sich selbst übereinstimmt, seine in das Allgemeine gehende Sehnsucht für unendlich würdiger ansehen.⁸²

Man muss auch Rücksicht auf die Zeit der Entstehung eines Werkes nehmen. Giacomo Leopardi z. B. meint in seinen *Gedanken aus dem Zibaldone*, das Lächerliche des Altertums könne mit dem Lachen gesättigt werden, in der Gegenwart hingegen bleibe man hungrig, da es um das kleinliche, doppeldeutige Spiel mit Worten gehe und nicht mehr um Sinnbilder und Assimilation.

Von der Veränderung, die sich im Verständnis von dem Wesen des Komischen zeigt, spricht auch Norbert Elias, indem er sich auf die Illustrationen zum *Mittelalterlichen Hausbuch* (1475–1480) beruft. Da finde man

79 Ebd., S. 231.

80 Solger, *Erwin: vier Gespräche*, S. 353.

81 Ebd., S. 353.

82 Ebd., S. 358.

sogar gelegentlich [...] recht derben Spaß [...]. Und auch die Übernahme solcher Motive durch einen popularisierenden Kopisten, der möglicherweise sogar ein Mönch war, weist darauf hin, wie anders der gesellschaftliche Standard des Schamgefühls hier war. [...] Das alles sind Ausdrücke für die Seelenlage einer Gesellschaft, in der man den Trieben, den Empfindungen unvergleichlich viel leichter, rascher, spontaner und offener nachgab, in der die Affekte ungebundener, d. h. aber auch ungeregelter und stärker zwischen Extremen hin- und hergeworfen, spielten als später.⁸³

Eine nähere Betrachtung des Wesens des Tragischen und des Komischen zeigt somit, dass das Letztere in Anbetracht der Veränderung der Gemüter der Gesellschaft, in welcher diese Werke geschaffen worden sind, zu Transformationen neigt. Diese spontanen Verwandlungen können den Kriterien der Universalität und Vielseitigkeit, die für das Drama kennzeichnend sind, nicht gerecht werden. Bei den Tragödien hingegen, obwohl sie sich von der ursprünglichen Darstellung der Riten entfernt haben, ist die Tiefe der darzustellenden Gefühle unverändert geblieben. Wahrscheinlich ist der Grund dafür eine irrationale Angst, ein Nachhallen des mythologisierten Bewusstseins, etwas Weites, aber Gutes zu erkennendes. Weinmann zufolge ist der Mythos das Erbe des Menschen und die irdische Abbildung der vollkommenen Poesie.⁸⁴

Auch heute wiederholt die Handlung eines Kunstwerkes die Sujetschemata der antiken Tragödien: In der Mitte des zweiten Aktes gibt es einen Knick, einen Umschwung, die Mitte des dritten Aktes verweist auf die Unvermeidlichkeit der Katastrophe und der letzte Teil des Werkes ist der Neubearbeitung des Helden, seinen Schritten und der Katharsis gewidmet. Solche Schemata werden in den Filmschulen immer noch analysiert, wobei die Katharsis als ein Unterpfand des erfolgreichen Abschlusses einer Erzählung gilt.

Jean Paul kritisiert Aristoteles hinsichtlich der Frage, ob die zeitliche Grenze des dramatischen Spiels ein Tag und eine Nacht sein sollen. Er stellt diesen Aspekt in Zusammenhang mit der Fähigkeit des Philosophen, Unwesentliches auszuscheiden und zu unterbinden, und behauptet, dass die innere Zeit im Vergleich zu der äußeren nichts sei. In Anbetracht der „Spannung“, eines Schlüsselbegriffs der Filmschaffenden, lässt sich folgern, dass den größten Einfluss auf die Zu-

83 Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 1, S. 296–297.

84 Weimann, R. *Phantasie und Nachahmung. Drei Studien von Dichtung, Utopie und Mythos*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1970, S. 12.

schauer jener Vorgang ausübt, der den minimalsten Zeitraum einnimmt. Andernfalls wird es für die Vernunft problematisch, eine einheitliche Vorstellung von den Ereignissen zu bekommen und diese zu beurteilen. Dann aber kann die Katharsis nicht erreicht werden, wodurch schließlich der Sinn des Dramas verloren geht.

Jean Pauls Annahmen sind in diesem Sinne durchaus nachvollziehbar, da er von der Notwendigkeit der *Dauer* spricht, die hilft, sich ein Urteil über das Gesehene zu bilden. Dies ist auch auf die Realitätserscheinungen anwendbar, bei denen eine gewisse Verlangsamung des Blickes erforderlich ist. Wir können z. B. die Schönheit des Gepards beim Laufen nicht genießen, bis wir die ganze Kette der Bewegungen bemerken – dazu brauchen wir aber eine Reihe von Bildern oder die Bilder in Zeitlupe. Kant seinerseits wäre mit dieser Sichtweise jedoch nicht einverstanden. Im Hinblick auf die Anschauung einer Pyramide spricht er davon, dass wir einen oder mehrere Schritte zurück machen müssen, um die Umrisse als *Ganzes* zu erfassen. Meines Erachtens nach lässt sich allerdings von dem Erhabenen nicht sprechen, wenn wir die Objekte aus der Ferne betrachten; stehen wir hingegen am Fuß der Pyramide und richten den Blick nach oben, könnte die Bewegung des Blicks selbst unsere Vorstellungskraft ergreifen.

Etwas anders verhält es sich mit den Kunstwerken (Poesie, Spielfilme, Erzählungen), bei denen die Dauer das Einheitliche verderben könnte. Hier spreche ich nicht von der künstlerischen Absicht – dem Sujet des Werkes –, sondern von dem Timing, bei dem, wenn es schlecht ist, die übermäßige Langwierigkeit die Idee in den Hintergrund drängt. Es muss betont werden, dass in den dramatischen Theaterstücken der Aufzug des Sujets an der Spitze anfängt und auch an der Spitze endet. Die Idee der sittlichen Reifung ist hier nicht die primäre Aufgabe des Autors, da die Erzählung auf der Gegenüberstellung der vollendeten Charaktere, die oft aus religiösen Kulturen stammen⁸⁵, aufbaut. Eine gemächliche Erzählung würde hier die Wirkung der Anwesenheit (genauer, den Affekt von der Wahrnehmung der Ereignisse) zunichtemachen.

Zur Korrelation der Tragödie und Komödie ist Folgendes zu sagen: Das Streben nach Freiheit ist – zumindest aus Sicht von Friedrich Schiller in seinem Manuskript *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* von 1795 – für die beiden bezeichnend, aber sie wird auf verschiedenen Wegen erreicht: in der Komödie durch die moralische Indifferenz, in der Tragödie durch die Selbständigkeit. Die

85 Und dadurch dem Zuschauer schon bekannt sind.

Tragödie zwingt uns, so Schiller, zum Leiden, denn der Schmerz führt uns zur Freiheit. Das Negative „verletzt“ uns im moralischen Sinne – etwas, das sich in der Tragödie nicht vermeiden lässt. In der Komödie ist ein gegensätzlicher Effekt zu beobachten: Wird hier der Übergang vom Negativen, das als etwas Natürliches wahrgenommen wird, zum Positiven bemerkt, so ruft die darauf wartende Person beim Zuschauer kein Mitgefühl, sondern ein Lächeln hervor. Schiller beschreibt diese Antinomien als Dankbarkeit und Undankbarkeit und nennt die Frage, ob ein Genre dem anderen vorzuziehen sei, für durchaus diskutabel. Solger seinerseits behauptet, dass das Komische und das Tragische eine gemeinsame Quelle hätten und mit Blick auf die Analogie vom Schönen und Erhabenen ineinander übergängen. Das Komische zeige das Göttliche in der menschlichen Natur, das Thema der Komödie müsse entsprechend zu dessen höchster und würdigster Abbildung werden.

Schiller wendet sich der Frage zu, welches Genre – Komödie oder Tragödie – einen höheren Wirkungsgrad habe und zum Übergang zur nächsthöheren Stufe beitrage. Dabei gibt er aber zu bedenken, dass diese Werke so unterschiedliche Fragen aufwerfen, ihre Quellen und Ergebnisse sich so stark voneinander unterscheiden, dass ein Vergleich ihm widernatürlich erscheint. Er behauptet, die Komödie versetze uns in einen höheren Zustand (damit meinte er wohl etwas, das sich mit „Schwung“ beschreiben ließe), während die Tragödie in uns die Tätigkeit auf einem höheren Niveau erwecke. Folglich lässt sich die Wirkung der Ersteren als emotional, die der Letzteren als intellektuell bezeichnen. Sehen wir eine Komödie, so sind wir entspannt, fröhlich und frei. Wir sind, so Schiller, gottähnlich und nicht weiter um das Menschliche besorgt. Aber wir *sind* Menschen, die begreifen, dass es das Schicksal gibt, und existieren unter der Herrschaft der ewigen Gesetze. In der Tragödie hingegen müssen wir widerstehen und siegen und brauchen entsprechende Kräfte. Wir sind keine Götter mehr, denen das Leiden unbekannt ist; die Tragödie erzieht uns vielmehr zu Helden, und wenn wir Götter sind, dann sind wir leidende Götter – Titanen wie Prometheus. Für Schiller ist dessen Mythos die vollkommene Tragödie, das Symbol der Tragödie als solche.⁸⁶ Man kann in diesem Sinne auch die Behauptung Nietzsches über die ti-

86 Schiller, F. *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2009, S. 133–134.

tanenhaften Ursprünge im Menschen, der die göttliche Existenz und deren Grenzen begriffen hat⁸⁷, als Beispiel bringen.

Was, wenn wir wirklich das Titanische in uns tragen, das Erhabene im absoluten Sinne des Wortes, die Größe, die etwas Unbegrenztes bedeutet? Diese ursprüngliche „Riesigkeit“ könnte unser Streben nach Überwindung, nach Übertretung der Grenzen und nach der Verneinung der Naturgesetze erklären. Das Erhabene ist in diesem Sinne das Titanische und daher auch katastrophal, da es unsere unvollkommene menschliche Natur verletzt, damit wir durch den Schmerz, Leiden und Selbstverneinung zu unserem ursprünglichen Zustand zurückkommen. Man darf die moralischen Aspekte dieser Schlussfolgerungen nicht vergessen und diese nicht im Kontext der Freizügigkeit und Möglichkeit, über das Schicksal der anderen zu entscheiden, benutzen.

Dem Menschen ist das Streben eigen, sich mit anderen zu vergleichen und sich ihnen entgegensetzen, auch zu klären, wer stärker ist. Dieses Streben nach dem Sieg ist die Manifestation des Willens, der auf den ursprünglichen Zustand zurückgeht, was die menschliche Existenz buchstäblich in Frage zu stellen vermag. Daraus folgen die mythologischen Motive: die Ausstattung der Götter, die unendlich mächtig und schön sind; daraus folgen ihre Fehden und ihre Rachsucht, die Legenden über die leidenden Helden. Wir fühlen Mitschuld oder Mitleid, wenn wir uns mit der handelnden Person identifizieren. Das sind die Fantasien über die Macht und die Strafe dafür, dass wir Anspruch auf sie erheben, obwohl wir doch die Grenzen unserer Möglichkeiten kennen. Aber etwas fehlt uns immer wieder, etwas *Größeres*. Diesen Mangel versucht der Mensch durch die Eroberung des Berggipfels (und jetzt schon des Weltalls) auszugleichen. Nicht von ungefähr glaubten die antiken Griechen, dass die Götter auf dem Olymp, in der unerreichbaren Höhe lebten. Ohne uns einem anderen gegenüberzustellen, nehmen wir uns selbst nicht wahr. Erinnern wir uns an das *Traumbuch* von Artemidorus, in dem der Schlaf den Übergang vom Erlaubten zum Verbotenen bedeutet, weshalb er das Symbol des Todes sei. Der Versuch, selbst göttlich zu sein, kann nicht von Erfolg gekrönt sein, und die Tragödie bedeutet in diesem Sinne, dass der Mensch, auch wenn er die Sinnlosigkeit erkennt, dennoch den Kampf aufnimmt.

Kommen wir zur Frage nach der Korrelation des Erhabenen und des Tragischen zurück. Es gibt, wie wir sahen, vieles, das für sie spricht. In der gegenwärtigen

87 Nietzsche, F. W. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Frankfurt a. M.: Insel, 1987, S. 78.

tigen Gesellschaft zeigt sich die Tendenz, dass Gewalt oder ein tragisches Ereignis als notwendige Bedingung dafür angesehen werden, dass der Zuschauer in das Dargestellte einbezogen wird, dass er sich ihm öffnet. Es wird behauptet, dass das Negative schneller Widerhall findet als das Positive, dass es Entsetzen und Entzücken herbeiruft. Heute ist die Rede von der Kommerzialisierung und einem pragmatischen Ansatz seitens der Medien. Im Mittelalter wurden die Tragödie und Komödie noch als ein einheitliches Ganzes verstanden.

Für eine ausführliche Betrachtung dieser Phänomene wende ich mich dem Werk von Piero Boitani, *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*⁸⁸, zu. Boitani spricht von der Gradation der Zeitintervalle innerhalb eines geschichtlichen Zeitraums und analysiert moderne und altertümliche Texte. Er kommt zu dem Ergebnis, dass das Tragische und das Erhabene in verschiedenen Schriftstücken unterschiedlich ausgelegt werden, und auch wenn es anders erscheint, als der moderne Leser es gewohnt ist, gibt es nichtsdestoweniger gemeinsame Züge. Im Mittelalter wurde das Erhabene oft mit dem Göttlichen assoziiert und hatte insofern eine religiöse Konnotation. Der Begriff des Tragischen verweist Boitani zufolge auf eine solche Szene, Fabel oder Abbildung, in welcher der Konflikt des Helden mit sich selbst – mit seinen Gefühlen, Kenntnissen, seinem Schicksal und seinem Tod, aber auch mit der Welt um ihn herum – beschrieben wird. Das Erhabene versteht Boitani mit Pseudo-Longinos als etwas unser Gemüt Erhebendes, eine Art Exaltiertheit und Begeisterung. Er gibt zu, dass dem erhabenen Zustand die Affekte des Schreckens und des Erstaunens vorausgehen. Auch bemerkt er, dass dies von Wissenschaftlern des 19. und 20. Jahrhunderts durchaus angefochten wird. Hinzuzufügen ist, dass dies auch in der Gegenwart unverändert der Fall ist, wenngleich hier einige Ergänzungen erforderlich sind, die weiter unten ausgeführt werden.

Boitani analysiert die Werke von Dante Alighieri, Geoffrey Chaucer und Francesco Petrarca. Im vierten Kapitel mit dem Titel „Sunset, flowers and leaves“⁸⁹: Tradition and tragic images“ führt er eine komparative Analyse des Bildes der Natur, anhand einiger Zeilen aus der *Göttlichen Komödie* sowie der Poesie von Leopardi, Goethe und Milton durch. Boitani behauptet, der Mensch und die Natur seien nicht nur voneinander getrennt, sondern sich überhaupt fremd.

88 Boitani, Piero. *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*. New York: Cambridge University Press, 1989.

89 Das sind die drei für die mittelalterliche Literatur klassischen Figuren. Ihrer bedarf Boitani für die Analyse der Texte von Dante.

Die Natur sei kein passives Objekt der unendlichen Beobachtung mehr, sondern „ein dunkler Wald der Bilder“. Die Poesie lasse mehr Raum für die Einbildungskraft und sei in den Assoziationen des menschlichen Gemüts im Hinblick auf den Kosmos (der Außenwelt) frei.⁹⁰ Für diese Behauptung benötigt er die Bilder aus der Poesie Goethes. Ohne dass er dies selbst ausführt, entspricht seine Einstellung aus meiner Sicht dem Gedicht *Der Erlkönig*, und in der Wortgruppe „dark forest“ von Boitani kann man die bekannte Zeile aus der *Göttlichen Komödie* erkennen. Diese Tendenz tritt auch heute in Erscheinung: Der Mensch distanziiert sich von der Welt, seine eigenen Werke können Schrecken einflößen, was sich an Beispielen des Technisch- und Kybernetisch-Erhabenen festmachen lässt.

Die Natur ist uns Boitani zufolge fremd, und dieses Motiv ist seit Anbeginn der Zeit bekannt und auch für die antike Tragödie charakteristisch. Boitani sieht darin ein Zeichen des heldenhaften Aufstiegs und der Erweckung des Selbstbewusstseins. Das Gleiche lässt sich auch in der Poesie von Vergil und Shakespeare⁹¹ beobachten. Am Beispiel der *Göttlichen Komödie* wird das Motiv des in der Finsternis umherirrenden Pilgers aufgezeigt, der auf der Suche nach dem höheren Sinn ist.⁹² Nikolaj G. Tschernyschewski hebt in *Das Erhabene und das Komische*⁹³ hervor, dass dieses Phänomen in der Natur und im Menschen in einem Gegenstand gezeigt wird. Diese Verbindung nenne man *tragisch*, und die ganze Tätigkeit des Menschen sei in gewissem Maße ein Kampf gegen die Natur und die Verletzung des natürlichen Gangs der Ereignisse. Aber die Natur verzichte nicht auf ihre Gesetze und zerschmettere den Menschen; die Folge sei sein *Leiden*. Tschernyschewski spricht hier vom „Gesetz eines harten Kampfes des Menschen gegen das äußere Gesetz der Notwendigkeit, das in der Natur und anderen Menschen herrscht“. Genau hier sei das Tragische zu finden, das Tschernyschewski als „objektiv-subjektiv“⁹⁴ interpretiert.

90 Ebd., S. 75–78.

91 Zum Beispiel in Shakespeares *Tragedy of King Lear*: „To the storm in nature corresponds one in man“.

92 In der Interpretation von Dante zeigt sich dies im buchstäblichen Abstieg in die Unterwelt. Boitani analysiert auch die Symbolik der Apokalypse am Beispiel des Bildes *Das Jüngste Gericht* von Michelangelo.

93 Tschernyschewski, N. G. *Kategorien der Ästhetik*. Dresden: Verlag der Kunst, 1954.

94 Der englische Ästhetiker und Publizist Joseph Addison (1672–1719) nahm an, dass man in der Natur (z. B. sind das offene flache Gelände, die grenzenlose Wüste oder Bergenketten voll von der „rauen Größe“, und diese Landschaften lassen sich Addison zufolge als Ganzes begreifen) „das Majestätische“ als Quelle der Bewunderung finden könnte (*The Spectator*, No. 412). Ich würde hinzufügen, dass sich dadurch das Erhabene begreifen lässt. Addison spricht von dem Vergnügen durch die Anschauung als etwas Größeres im Vergleich zur

Aristoteles äußert sich zu diesem Thema in seiner *Rhetorik* wie folgt:

Gern denkt man nach der Rettung an den Kampf zurück;
Denn später hat man an Schmerzen noch Freude, wenn man bedenkt, was
man alles erlitten und alles getan hat.⁹⁵

Daraus kann geschlossen werden, dass erst das Natürliche als Verkörperung des Majestätischen in uns das Erhabene erwecken kann, während dem durch Menschenhand Geschaffenen „die Weite und Endlosigkeit“ entzogen ist. Mit dieser Einstellung wären indes Leo Marx und David Nye nicht einverstanden. Meines Erachtens muss man, um diese „raue Größe“ zu verstehen, unter der „Endlosigkeit“ der Natur in erster Linie ihre *Zeitlosigkeit* verstehen, und erst dann ist in dieser „Rauheit“ das Ursprüngliche enthalten, eine ruhige Weisheit der Natur, die den Menschen zwingt, seine *Zeit* zu überdenken. Künstliche Objekte können nicht in dieser Weise Wirkung entfalten, da wir die Dauer ihrer Existenz kennen.

eigenen Einbildungskraft. Er behauptet, dass der menschliche Geist alles „hasst“, was ihn an Fesseln erinnert (da sein Blick wie im Gefängnis sei, z. B. bei der Anschauung der Berge oder Wände um ihn herum). Deswegen sei der breite Horizont das Zeichen der Freiheit, und dies gebe den Menschen die Möglichkeit, über das Unendliche und die Ewigkeit nachzudenken. Alles, was neu und ungewöhnlich ist, setzt Addison fort, vergrößert das Vergnügen. Und wenn wir den tobenden Ozean in einer sternhellen Nacht betrachten, werde diese Landschaft unser Vergnügen verdoppeln, da sie *schön* und zugleich aus mehreren Gründen verursacht sei.

Hier darf man die Idee des englischen Ästhetikers Anthony Ashley Cooper Shaftesbury aus *Die Moralisten: eine philosophische Rhapsodie – eine Wiedergabe gewisser Unterhaltungen über Natur und Moral* (1709) nicht unerwähnt lassen: „Ob die Lust das wahre Gut ist“, so bin ich doch nicht Skeptiker genug, um zu zweifeln, „ob Schmerz wahres Übel ist“. Alles Schmerzhaftes [...] ist zweifellos ein Übel. Aber für den einen ist oft etwas schmerzhaft, was für den andern kaum unangenehm ist; Jäger, Soldaten und Leute von rauherer Lebensart können dies bezeugen. Ja, sogar, was dem einen Schmerz verursacht, gewährt dem andern oft Freude und so umgekehrt, wie allbekannt, weil wir in dem Gewahren dieser Empfindungen so verschieden sind und in vielen Fällen eine mit der andern verwechseln. [...] wenn Lust und Schmerz derart vertauschbar und vermischt sind, wenn [...] „das was jetzt Lust ist, ein wenig zu hoch gespannt, in Schmerz übergeht; und gesteigerter Schmerz durch bloßes Nachlassen und eine Art natürlicher Folge die höchste Lust erregt; wenn gewisse Genüsse für manche Schmerzen für andere Genüsse sind“; so bestätigt dies alles, wenn ich nicht irre, meine Meinung und zeigt, daß nichts von allem, was Sie anführen können, ein wahres Gut sein kann. Ist Lust kein Gut, so ist es nichts. Und ist Schmerz ein Übel (was ich notwendigerweise als zugegeben annehmen muß), so sind wir in der Tat auf der schlechten Seite übel dran und haben auf der bessern nicht den geringsten Ersatz dafür. Mit Recht dürfen wir also zweifeln, „ob das Leben nicht bloßes Elend sei“, weil wir nie dabei gewinnen, wohl aber sehr viel, und in jeder Stunde unseres Lebens, dabei verlieren können. Was unsere englische Dichterin [Elisabeth Rowe] darüber sagt, scheint danach gar recht und treffend: „Es ist gut, nicht geboren zu sein““ (Shaftesbury. *Ein Brief über den Enthusiasmus. Die Moralisten* (aus d. Engl. v. Max Frischeisen-Köhler) (Philosophische Bibliothek, Bd. 111). Leipzig: Dürr'sche Buchhandlung, 1909, S. 74–75).

95 Aristoteles, *Rhetorik*, Buch 1, XXI 1370b-5.

Eine solche Gegenüberstellung von Natur und Mensch lässt an den Kampf des Guten gegen das Böse denken. Allerdings darf sie nicht zu kategorisch angewandt werden. Mit dieser Korrelation begibt man sich auf das Problemfeld der Ethik. Zugleich ist sie im Kontext des Erhabenen die Quelle des Streites über die Wirkung des Vergnügens und des Leidens auf unsere subjektive Perzeption.

3.5 Das Erhabene und das Schöne

Das Erhabene braucht das Reflexionsurteil und ist, anders als das Schöne, nicht von Gefühlen abhängig. Es ist Kant zufolge mit dem Reiz unvereinbar, weshalb es dem Schönen nicht äquivalent sein kann: Während das Schöne das Objekt der Realität braucht, kann das Erhabene im Gestaltlosen gefunden werden.⁹⁶

96 Schlitz, Sangene und Raseev behaupten in ihrem Artikel *Über das mathematisch Erhabene bei Kant* (In: *Metafisitscheskie issledovaniya* (rus.), Ausgabe 13–14. Spb. Aleteya, 2000, S. 109), dass die mathematische Größe des Objekts seine Grenze in der ästhetischen Größe finde und Kant deswegen die Gestalt im formlosen Objekt bestimme. Nach Peter Heintel liegt das Verdienst aller Transzendentalphilosophie darin, „daß sie es aufgegeben hat, sich naiv auf Gegenständlichkeit zu beziehen und eine Subjekt-Objekt-Differenz aufrecht zu erhalten“ (Heintel, P. *Die Bedeutung der Kritik der ästhetischen Urteilskraft für die transzendente Systematik*. In: *Kantstudien*, No. 99. Bonn: Bouvier, 1970, S. XV). Heintel bemerkt, dass Kant seinen dritten Teil der Philosophie zuerst „die Teleologie“ genannt hat. Man darf auch nicht vergessen, dass *Die Kritik der Urteilskraft* in gewisser Weise die Sammlung der ungelösten Fragen aus den ersten beiden Teilen der Kritik-Schriften Kants ist. Die Begriffe „Lust“ und „Unlust“ dürfen nicht als eine psychologische Gestimmtheit interpretiert werden, sondern „als Prinzip a priori der Urteilskraft die immerwährende Einheit und zugleich abstrakte Getrenntheit von Verstand und Vernunft“ (ebd., S. 5). Nach Heintel verliert die Vernunft im Urteilsvermögen ihre Überschwänglichkeit und der Verstand die Fixierung. Heintel spricht davon, dass das Urteilsvermögen mit der Einheit von Verstand und Vernunft (ebd., S. 7). verbunden und eine solche Korrelation am besten in der dritten Kritik dargestellt sei. Heintel besteht darauf, dass sich gerade in der Kunst der Historismus und das Urteil offenbaren. Das Urteilsvermögen, in dem die Vernunft und der Zustand harmonisch existieren, nennt Heintel den „eigentlichen Ort der Reflexion der Geschichtlichkeit, in die sich theoretische und praktische Philosophie fügen müssen“ (ebd., S. 7). Das Erhabene stellt sich seinerseits dem Schönen als Fortschritt von der Anschauung *zum Begriffe* gegenüber (ebd., S. 95). Das Erhabene manifestiert sich, so Heintel, nicht in den Objekten der Realität. Das Schöne solle im Rahmen der theoretischen Philosophie und das Erhabene im Rahmen der praktischen Philosophie betrachtet werden (ebd., S. 98). Im ersten Fall würde der Verstand und sein Vermögen mit der unendlichen und ursprünglichen Synthese und im zweiten mit der Vernunft konfrontiert werden. Heintel kommt zu dem Schluss: „[D]as Schöne gibt jeder Theorie Sinn, das Erhabene der Praxis“ (ebd., S. 98). Wahrscheinlich hat Heintel diese Idee von Schiller übernommen. Jean Paul seinerseits nennt eine solche Differenz „quantitativ und qualitativ“ oder „äußere und innere“. Im Artikel von Raseev, Schlitz und Sangene findet sich die These, dass das mathematisch Erhabene sich auf die reine Form oder Möglichkeit eines Phänomens überhaupt bezieht, während das Dynamisch-Erhabene mit dem inhaltlichen Aspekt dieses Phänomens zu tun hat. Die

Oben habe ich bereits betont, dass die Korrelation des Erhabenen und des Komischen ein Streitobjekt ist. In diesem Sinne gilt es, den Text *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik* von Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) zu analysieren. Vischer behauptet, dass das Erhabene und das Komische das Schöne darstellen. Die Ästhetik im Ganzen bestimmt er im Kontext der Verhältnisse zwischen den Wissenschaften. Diese Sicht findet ihre Begründung in den Forschungen vom Ende des 20. Jahrhunderts, da zu dieser Zeit das Erhabene im Rahmen der Physik und Mathematik erforscht wurde. So bemerkt z. B. Ölmüller bemerken, dass die Terminologie Vischers als neuer Blick auf die Ästhetik verstanden werden müsse. Das Schöne ist in der Theorie von Vischer nicht mehr die Widerspiegelung der Wahrheit oder des Absoluten, sondern sie zeugt von der Einheit der Natur und der Geschichte, die man durch Symbole oder Träume erkennt.

Im 20. Jahrhundert beschäftigten sich insbesondere Wilhelm Wundt und Colin McGinn mit dem Problem der Wesensbestimmung des Traums. Was das Erhabene bei Pseudo-Longinos angeht, wiederholt Vischer die These, dass dieses Phänomen mit der Rhetorik zu tun habe.⁹⁷ Bei der Analyse der Lehre Kants über das Schöne bemerkt Vischer, dass es ihm nicht gelungen sei, die Frage zu klären, wie „der Eindruck des Schönen“⁹⁸ erreicht werde. Vischer stellt die Idee Kants in Frage, der zufolge dieses Phänomen einen unmittelbaren Bezug auf die Subjektivität hat. Die Kritik Vischers betrifft auch Friedrich Schiller, den Schüler von Kant. Der Vergleich des Erhabenen und des Tragischen in der Interpretation Schillers führt, so Vischer, zur „Beschränkung aller Erhabenheit auf eine subjek-

Autoren gehen allerdings davon aus, dass diese Idee noch ihre Begründung finden muss. Im Werk von Heintel wird in dem Kapitel „Das Mathematisch- und Dynamisch-Erhabene als Vermittlung von Theorie und Praxis“ (ebd., S. 100) erläutert, dass sich beim Mathematisch-Erhabenen die Bewegung des angeregten Gemüts auf „das Erkenntnisvermögen“ bezieht und dort die Darstellung der praktischen Idee sucht, während das Dynamisch-Erhabene eine Selbstdarstellung der praktischen Idee zu erreichen versucht. Dementsprechend bezieht es die Gemütsbewegung im Hinblick auf das „Begehrungsvermögen“ mit ein. Insofern findet hier die oben zitierte Idee dank den Bemerkungen von Heintel ihre praktische Begründung.

97 Vischer, F. T. *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967, S. 41.

98 Ebd., S. 44. Vischer behauptet, dass der Grund dafür das mangelnde Wissen Kants „vom objektiven Dasein der Idee“ sei. Dann ließe sich aber auch fragen, ob aus diesem Grund das Erhabene auch *nur* als subjektives und nicht als objektives Phänomen in der Natur und im Bewusstsein betrachtet wird. Meiner These zufolge liegt gerade die Objektivität des Erhabenen als Idee der Entwicklung im Kontext der Realität (*durch* die Natur und den menschlichen Geist) als deren Symbol zugrunde.

tive moralische Größe“⁹⁹. Es sei erforderlich, eine illustrative Darstellung der Korrelation des Erhabenen, Schönen und Komischen einzuführen¹⁰⁰: 1. Das einfach Schöne, 2. Der Kontrast im Schönen, a) Das Erhabene, b) Das Komische, 3. Die Rückkehr des Schönen in sich selbst. Das Schöne bezeichnet Vischer als „die Idee in begrenzter Erscheinung“.¹⁰¹ Das Erhabene kann sich seinerseits nur im Geist offenbaren¹⁰², den man als die Kraft, die sich in unaufhörlicher Bewegung befindet, bezeichnet. Diese Bewegung beschreibt Vischer als die eigentliche Dialektik, und wie alles andere auch hat das Erhabene Vischer zufolge positive und negative Seiten. Der absolute Geist schafft das subjektive Erhabene, um später zu sich selbst zu kommen. Das Positive im Erhabenen bezeichnet Vischer als das positive Tragische und sieht darin die göttlichen Zeichen.¹⁰³ Das Negative nennt Vischer hingegen „Schicksal“¹⁰⁴, den Kampf der Freiheit gegen die Notwendigkeit und das Leiden infolge des Vorhandenseins des tragischen Zufalls. Die Deutung des Tragischen bei Schiller konzipiert Vischer im Rahmen des subjektiven Erhabenen und behauptet, es spiegele lediglich einen *Moment*, den subjektiven Wert, wider, während es doch um die Darstellung des Majestätischen und des Edelsten – der Zeichen des absolut Großen¹⁰⁵ – gehe. Das Absolute erscheint laut Vischer erst nach einem kurzen Augenblick, d. h., das Erhabene kann nicht in seiner Gemeinheit erscheinen. Deutlich wird, dass Vischer den absoluten Geist als die Quelle des Weltprozesses beschreibt. Es gibt jedoch noch ein weiteres Konzept, dem zufolge die Quelle der Weltprozesse *die Fantasie* ist. Dieser Ansatz von Jakob Frohschammer wird in Teil 2 der Dissertation im Vergleich zur Lehre von Wilhelm Wundt über die Fantasie näher betrachtet.

Schiller hat das Gedicht *Die Künstler* in einer Zeit der Begeisterung über die Literatur des Griechentums geschrieben (er nannte sich damals „der deutsche Plutarch“). Wie der Philosoph Franz Mehring (1846–1919) behauptet, definierte Schiller die Schönheit als die Umhüllung der Wahrheit und die Kunst als die Leuchte, welche der Menschheit den Weg zur moralischen und wissenschaftli-

99 Ebd., S. 45.

100 Ebd., S. 54.

101 Ebd., S. 55.

102 Ebd., S. 102.

103 Hier lässt sich meines Erachtens der Einfluss des Pseudo-Longinos bemerken, der behauptete, dass „die Erhabenheit sie [die Menschen] erhöht bis an die Majestät Gottes“ (*Über das Erhabene*, XXXVI, 1).

104 Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, S. 104.

105 Ebd., S. 109.

chen Kultur beleuchtete. Schiller interessierte sich für die Korrelation der sinnlichen Welt mit dem ethischen Gesetz. Damit wurde die Kunst für ihn das Bindeglied, das er von Kant übernommen hat. Er behauptete, dass auch das Niedrige und das Gewöhnliche ihren Platz in der Kunst hätten, aber der Künstler dürfe sie erst im Falle der Not gebrauchen. Mehring sieht in dieser Feststellung einen brillanten Einfall, mit dem Schiller seiner Zeit voraus gewesen sei.

Dank der Schönheit kann der Mensch Schiller zufolge seine Freiheit finden. Diese Vorstellung korreliert mit der von Addison. Schiller sieht in dem freien Spiel der Gedanken, der Fantasie und der Eindrücke die Voraussetzung, um sich von der Gefühllosigkeit der theoretischen Kultur zu heilen. Solch einen „therapeutischen Effekt“ der Kunst – eine Einbeziehung ins Spiel und die Wirkung der Fantasie auf die Kunst – analysierte späterhin Wilhelm Wundt. Nach Mehring bekommt der Mensch beim Genuss des Schönen eine Vorahnung von der Fülle des Lebens, und durch das Spiel in der Kunst kann er die Gesamtheit im Kleinen und sich selbst als Ganzes fühlen. Er kann sich nicht beruhigen, und der Horizont der Wahrnehmung wird immer breiter.

Hierdurch lässt sich das Streben des Menschen nach Entdeckungen erklären. Der Horizont der Wahrnehmung ist im Vergleich zum Universum zu eng. Wie Ernst Bloch in seiner *Tübinger Einleitung in die Philosophie* behauptet, ist der Traum davon, was dem Menschen angemessen ist, nie zaghaft, denn er sucht nach dem *Größeren*. Die bedeutenden Kunstwerke fallen mit der Zeit nicht der Vergessenheit anheim, da sie durch ihren totalen „Vor-Schein“, durch ihre von utopischer Bedeutung vollen Darstellungen wirken.

Kant zufolge ist der Zusammenstoß des Menschen mit dem Unendlichen schmerzhaft, da wir so unsere eigenen Grenzen begreifen. Gleichzeitig erhalten wir aber als Belohnung für das Leiden etwas Größeres, das es uns erlaubt, die Grenzen des eigenen Seins zu überschreiten. Auch Schiller geht davon aus, dass das Erkennen der eigenen Beschränkungen beim Menschen Leiden hervorruft. Aber dieses Leiden symbolisiert, so Schiller, den Übergang in die Welt der Freiheit.¹⁰⁶ Und gerade das Schöne und das Erhabene seien deren Ausdruck.¹⁰⁷ Schiller spricht von „zwei Genien, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab“:

106 Nach der Meinung Rüdiger Safranskis ist die Freiheit die Basis für das Schöne. Die Technik, also das, was wir geschaffen haben, sei hingegen nur die Basis für das Urteil über die Freiheit, eine *Kopie*, gewissermaßen ein Eindruck. Auch meines Erachtens schafft der Mensch durch Technik nur eine Kopie, und obwohl sie das Original, das Natürliche wiederholt, kann sie nicht in derselben Weise auf uns wirken, wie es dem Original – der Natur

Der Eine, gesellig und hold, verkürzt uns durch sein munteres Spiel die mühsame Reise, macht uns die Fesseln der Nothwendigkeit leicht, und führt uns unter Freude und Scherz bis an die gefährlichen Stellen, wo wir als reine Geister handeln und alles körperliche ablegen müssen, bis zur Erkenntniß der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht. Hier verläßt er uns, denn nur die Sinnenwelt ist sein Gebieth, über diese hinaus kann ihn sein irrdischer Flügel nicht tragen. Aber jetzt tritt der andere hinzu, ernst und schweigend, und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlichte Tiefe. In dem ersten dieser Genien erkennt man das Gefühl des Schönen, in dem zweyten das Gefühl des Erhabenen.¹⁰⁸

Schiller behauptet, dass das Erhabene ein *Gefühl* von doppelter Art sei, in welchem das Wehsein und Frohsein gleichzeitig im Grenzbereich existieren.¹⁰⁹ Er geht davon aus, dass dieses Phänomen uns dabei hilft so zu fühlen, als ob der Geist keine anderen Gesetze über sich habe außer seinen eigenen.

Die Idee des Spiels grenzt heute an das Absurde, und sie hat sich aus der Kunst in andere Kulturbereiche ausgebreitet.¹¹⁰ Der Mensch beginnt den Bezug zur Wirklichkeit zu verlieren. In diesem Kontext wird das Erhabene als der Übergang von der Zeit- oder Raumspanne zum Virtuellen betrachtet und entsprechend „kybernetisch“ genannt. Nach Huizinga lässt sich unter Kultur die Kombination aus Lebenshaltung und Mentalitätsformen verstehen (heutzutage wird dies „Alltagskultur“ genannt). Das Individuum versucht, die Komfortzone um sich herum zu skizzieren, sich von den Erscheinungsformen der Realität zu schützen und dadurch aus der Naturwelt zu schlüpfen.

Aber die Idee vom Erhabenen verletzt diese illusorische Idee der Ungefährlichkeit und bringt den Menschen dazu, die Natur um sich herum erneut zu schaffen, um sie unter Kontrolle zu bekommen und seinem Willen zu unterwerfen. War dieses „Erlangen der Sicherheit“ zunächst das Erlangen der Kultur als solche, so tritt der Mensch (obwohl er Sigmund Freud zufolge nach dem Schönen strebt und, würde ich hinzufügen, das Hässliche¹¹¹ erreicht) erneut in die Konfrontation, und dies nicht nur mit der Umgebung, sondern auch mit sich selbst.¹¹²

– möglich ist. Deswegen analysiere ich in der Dissertation das Problem der Korrelation des Originals (in der Kunst und in der Natur) mit seiner Kopie.

107 Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen*, S. 103.

108 Ebd., S. 103.

109 Jean Paul wäre mit einer solchen Deutung nicht einverstanden gewesen.

110 Siehe zu diesem Thema das Konzept „homo ludens“ von J. Huizinga.

111 Die Ästhetik des Hässlichen geht auf Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der*

Durch die Schönheit allein gelingt es uns Schiller zufolge nicht, „uns als reine Intelligenzen zu beweisen“, da in ihr die Sinnlichkeit und die Vernunft zusammen bestehen. Hier wird angedeutet, dass die Gefühle stören, da beim Erhabenen, so Schiller, die Vernunft keinen Einfluss hat, was schon oben zitiert worden ist. Paradoxerweise nennt Schiller das Erhabene „das Gefühl“ und behauptet gleichzeitig, dass dieses Phänomen den Ausgang aus dem *Sinnlichen* ermöglicht. Um diesem Paradox zu entgehen, stelle ich die Gefühle und die Vernunft in meiner The-

Malerei und Poesie (1766) zurück. Als Kunsttheorie wird sie in dem gleichnamigen Werk von Karl Rosenkranz entwickelt (Rosenkranz, Karl. *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig: Reclam 1990, 1996). Das Hässliche soll als das Schöne im umgekehrten Sinne, als sein unabdingbarer Teil, betrachtet werden. In diesem Sinn wiederholt Rosenkranz die These von Augustinus, dass sogar die hässlichen Schöpfungen schön seien, da sie von Gott geschaffen wurden. Hier gilt die religiöse Komponente als die Möglichkeit der Korrelation des Hässlichen und des Schönen. Rosenkranz seinerseits betrachtet die Kennzeichen des Hässlichen in der Natur, der Kunst und dem Geisthässlichen. Er sieht eine Korrelation des Hässlichen mit der Formlosigkeit in der Amorphie, Asymmetrie und der Disharmonie. Als Quelle des Hässlichen erkennt er „die Inkorrektheit“ (im Allgemeinen in den besonderen Stilarten oder in den einzelnen Künsten). Damit ist unter dem Hässlichen die Defiguration durch das Gemeine (das Kleinliche, Schwächliche, Niedrige), durch das Widrige (das Plumpe, Tote und Leere), das Scheußliche (dem „das erhabene Schöne“ entgegengesetzt ist; vgl. ebd., S. 242) und durch die Karikatur zu verstehen. Dadurch wird das System ternär. Und der Versuch, das Hässliche durch eine geordnete Form zu bezeichnen, symbolisiert das Streben nach seiner *logischen* Erscheinung, der Regelung des Chaos. Hier werden bereits die psychologischen Motive offenbar: der Drang nach einer Klassifikation als Ergebnis der Rechtfertigung der Existenz der naturwidrigen Phänomene. Von Interesse ist hier Rosenkranz' Beschreibung des Schreckens, den er nicht mit dem Erhabenen gleichsetzt – er nennt das Schöne erhaben oder beschreibt den Stil als „hoch und streng“ und setzt ihm den „niederen Stil“ entgegen, während dem Künstler die Wahl der Abbildung bleibt. Dennoch gibt Rosenkranz eine sehr genaue Beschreibung der Entstehung des Mechanismus: „Mit scheuem Beben wenden wir uns von einem Abgrunde weg, aus welchem die Absurdität uns anfähnt. Die Poesie muß uns den Wahnsinn als Folge eines ungeheuren Geschicks zeigen, so daß wir in dem zusammenhanglosen Gefasel des Irrsinnigen die Wut der gewaltigen Widersprüche anschauen, denen der Mensch erlegen ist. Wir erschrecken nicht bloß vor der Zerrissenheit, die aus solchem Abersinn uns entgegensprudelt, sondern auch vor den Mächten, die solch grausame Entzweiung haben erzeugen können. Lessing hat bekanntlich gesagt, daß, wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliere, überhaupt keinen zu verlieren habe. Er hat aber nicht von der Vernunft gesprochen, sondern angedeutet, daß es vielmehr sehr vernünftig sei, über gewisse Dinge den Verstand zu verlieren, den Verstand, der nämlich das Ungeheure, alle seine Grenzen übersteigende, die Nichtexistenz der Vernunft in einem konkreten Fall, nicht fassen kann, so daß die Vernunft es ist, die als Unvernunft den Verstand irremacht“ (ebd., S. 247). Diese Verlegenheit vor dem Unbekannten in Zusammenhang mit dem obengenannten Streben nach der Klassifizierung der Objekte erscheint nachvollziehbar. Da die Klassifizierung hier misslingt, wird der Mensch verwirrt. Aber eine solche Verwirrung öffnet, wie die Thesen Burkes und Schillers es nahelegen, die neuen Wege der Vervollkommenheit der Vernunft, und letzten Endes führt sie zur Erhöhung des Menschen über seine eigene Unvollkommenheit.

112 Zu diesem Thema siehe: Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur* (1930).

orie über das Erhabene nicht einander gegenüber und sehe in dem Begreifen des Erhabenen eine sinnlich-vernünftige Tätigkeit.

Wenn es im Erhabenen den Widerspruch zwischen Sinnlichkeit und Vernunft gibt, so ist es für Schiller gerade dies, was es uns erlaubt, den Zauber zu fühlen. Man müsse die Tugenden besitzen, sagt Schiller, um den „schönen Charakter“ zu erkennen: Gerechtigkeit, Wohltätigkeit, Mäßigkeit, Standhaftigkeit und Treue – dies erlaube es, „seine Wollust“ zu finden.¹¹³ Und es müsse etwas Schreckliches mit einem solchen edlen Menschen passieren (er kann krank oder beraubt werden; sein guter Name kann beschmutzt werden; diejenigen, denen er vertraut hat, verlassen ihn im Moment der Not). Aber er verliert weder den Adelstitel, noch können Armut und Krankheiten ihn töten; alle Veränderungen können sich zwar auf das Äußere auswirken, aber nicht auf sein Verhalten, nicht auf seine innere Haltung. Er ist nicht von der Natur abhängig, sein wahres Eigentum befindet sich in der Sphäre der Moral, denn er befreit sich von der sinnlichen Welt.¹¹⁴ In dieser Sicht lässt sich davon sprechen, dass der Mensch sich vom irdischen Ich befreit und zum himmlischen Ich übergeht, da im Bereich des Erhabenen die Erscheinungsbestimmungen unserer Welt unanwendbar sind. Daraus kann man schließen, dass Schiller gerade diesen Übergang bezaubernd nennt.

Das Thema der Korrelation des Erhabenen und des Schönen¹¹⁵ lässt sich auf Burkes Beschreibung der Charaktere zurückführen. Hier kommt unmittelbar das

113 Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen*, S. 105. In der Theorie Burkes wird die Ethik auch als Basis für das Erhabene beschrieben.

114 Ebd., S. 107.

115 Hans Robert Jauss geht mit seinem „moderne[n] Begriff der Autonomie der Schönen“ auf die Ideen von Victor Hugo aus *Préface de Cromwell* zurück (Jauss, Hans Robert. *Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in Mittelalterlicher Literatur*. In: *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen* (hrsg. v. H. R. Jauß). München: Wilhelm Fink, 1968, S. 143). Seiner Meinung nach „gipfelt die *Préface de Cromwell* in der Forderung einer Kunsttheorie der Modernität, die aus der Verbindung des Erhabenen mit dem Grotesken hervorgehen sollte“ (ebd.). Jauss bestimmt das Hässliche in der Interpretation von Rosenkranz „als Übergang zum Komischen“ und wiederholt die These von Lessing, dass „die Hässlichkeit dem Dichter nur brauchbar sei, wo sie von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein, aufhöret, nämlich als Ingredienz, um vermischte Empfindungen wie das Lächerliche oder das Schreckliche hervorzubringen, die ihrerseits wieder an Grenzen des Ästhetischen gebunden sind: das Lächerliche habe sie im Unschädlichen, das Schreckliche da, wo das Gräßliche noch unser Mitleid interessiert“ (ebd., S. 144). Man muss die Frage stellen, ob das Erhabene immer mit dem Schönen verbunden ist und ob es eine Alternative bei der Bewahrung der erhabenen Erfahrung gibt. Rosenkranz behauptet, „die Kunst hat an der Idee der Natur und Geschichte eine allgemeine Norm für die Korrektheit ihrer Gebilde“ (Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, S. 117). Die Normen der Darstellung sollen nicht überschritten werden, denn „das unabsichtliche Vermischen der Stilarten, das bewußtlose Überspringen von einer in die andere wird häßlich“ (ebd.,

Problem der Einbildungskraft ins Spiel. Laut Burke berührt die flüchtige Beschreibung der Schönheit den Leser eher als die detaillierte. In diesem Zusammenhang analysiert er die Beschreibung der Schönheit Helenas aus Troja – wir bekommen kein genaueres Bild präsentiert, sondern wir *stellen* sie uns *vor*. Die subjektive Einbildungskraft, die Kant in seiner *Kritik der Urteilkraft* beschrieben hat, zeigt sich in diesem Kontext. Über die Korrelation des Schönen und des Erhabenen unter Berufung auf Burke spricht auch Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819):

So wie das Schöne uns gesellig und freundlich und wie in unserer eigenen Heimat uns erquickend erscheint, so das Erhabene fremdartig, und wie aus einer anderen Welt her auf gefährliche und bedräuende Weise die unserige berührend“.¹¹⁶

Solger erwähnt das Phänomen des Selbsterhaltungstriebes, das von Burke analysiert wurde, im Kontext der Wirkung des Erhabenen:

Durch den Trieb der Selbsterhaltung dagegen fliehen wir, was gewaltsam und zerstörend auf uns zu wirken droht, übermächtige Naturgewalt, unabsehbare Schwierigkeit in Hindernissen, oder was unsrer Einbildungskraft zum Bilde von dergleichen wird, betäubende Pracht, gewaltige Massen von Licht, Schall, Farbe, und wiederum worein wir uns selbst zu verlieren fürchten, Finsternis, ungeheure Ausdehnung, Leere, kurz die Beraubung von dem, was uns als Stoff des Daseins gelten kann. Solche Wahrnehmungen spannen unsre Nerven gleichsam zur Verteidigung heftig und gewaltsam an, und was diese Wirkung macht, ist das Erhabene.¹¹⁷

Solger spricht von dem Erhabenen und dem Schönen als Antipoden, versucht aber zugleich, die Merkmale ihres Verhältnisses zueinander aufzuzeigen. So versteht er unter dem Erhabenen etwas Fremdes, Entferntes, Kaltes. Schon Burke beschrieb es als Gewalt und gefährliche, allem überlegene Macht. Solger zufolge gibt es jedoch in den Momenten der Gefahr, wenn die tierische Todesfurcht den Menschen übermannt und er die Besinnung zu verlieren droht, keine Möglichkeit, die Landschaft zu genießen, etwa dann, wenn man sich an den Felsen

S. 119). Daraus folgt, dass die moderne Kunst im Ganzen die Kunst des Hässlichen genannt werden könnte.

116 Solger, *Erwin: vier Gespräche*, S. 18.

117 Ebd., S. 19.

klammern muss, um nicht abzustürzen. Der Unterschied der Idee Solgers gegenüber der Vorstellung Burkes besteht darin, dass nicht die beängstigenden, majestätischen und drohenden Ereignisse, wie sie Burke mit Blick auf das Erhabene anführte, sondern die „Betrachtung der lieblichen und freundlichen Natur“¹¹⁸ den Menschen mitreißt. Der Beobachter versucht Solger zufolge in einem Anfall von Begeisterung in den Wasserfall einzudringen und den *fröhlichen* Kampf gegen die Natur aufzunehmen. In diesem Zusammenhang kommt Solger der These von Pseudo-Longinos und Moses Mendelssohn¹¹⁹ nahe, die beide behaupten, dass gerade das Entzücken die Quelle des Erhabenen ist.

In Anbetracht der vorstehenden Ausführungen ist eine Gegenüberstellung des Phänomens des Erhabenen bei Burke und der Beschreibung der Schönheit bei Aristoteles im Hinblick auf ihre Darstellung in Bild und Vers sinnvoll. So sagt Aristoteles:

Beruht doch alle Schönheit auf Größe und Ordnung. Darum kann weder ein winzig kleines Geschöpf schön sein – denn die Anschauung wird verworren, sobald sie sich der Grenze des Wahrnehmbaren nähert –, noch auch ein ungeheureres großes; denn bei diesem hört die Anschauung auf, eine gleichzeitige zu sein, dem Betrachtenden geht vielmehr ihre Einheit und Ganzheit verloren. [...] Wie bei Körpern und belebten Wesen, *wenn sie schön heißen sollen*, eine zwar ansehnliche, aber nicht eine der Übersicht abträgliche Größe vorhanden sein soll, so müssen auch die Fabeln eine stattliche, aber nicht eine der Erinnerung abträgliche Länge besitzen.¹²⁰

Man kann hinzufügen, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters in das betrachtete Objekt¹²¹, in ein Sujet, in eine handelnde Person versunken ist¹²², mit denen sich der Rezipient assoziiert.

118 Ebd., S. 22.

119 Mendelssohn, Moses. *Moses Mendelssohns philosophische Schriften*. In zwei Bänden. Bd. 2. Berlin: Voss, 1777, S. 164–166. Zum Vergleich der Theorien Mendelssohns und Burkes über das Erhabene siehe Barone, *Schiller und die Tradition des Erhabenen*; Vierle, *Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen*; Schorch, Grit. *Moses Mendelssohns Sprachpolitik*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012.

120 Aristoteles, *Poetik*, VII, b37–51 a 6.

121 Erinnern wir uns an die Worte Kants über das Gefühl des rührenden Wohlgefallens, wenn der Beobachter die Kathedrale von St. Peter in Rom besucht. Die Großartigkeit dieses Gebäudes kann nicht begriffen werden. Das passiert wegen des Missverhältnisses bei der Bestimmung des Urteils (Näheres dazu bei Königshausen, J.-H. *Kants Theorie des Denkens*. Amsterdam: Rodopi, 1977) über den Gegenstand, der unser Denkvermögen übersteigt, und wir begreifen unsere eigene Mangelhaftigkeit, was für die subjektive Zweckmäßigkeit

3.6 Das katastrophal Erhabene

Begibt man sich im Wörterbuch der literaturwissenschaftlichen Begriffe auf die Suche nach dem Wort „Katastrophe“, gibt es eine Reihe von interessanten Fakten zu entdecken. Der Begriff wird zur Abgrenzung des Dramas genutzt, und dem von ihm Bezeichneten folgt die „Katharsis“. Das griechische Wort „καταστροφή“ verweist auf den Abschluss im vierten Teil der Tragödie, wo den Helden die Vergeltung für seine tragischen Fehler erwartet, wo er zum Tod verurteilt, für schuldig erachtet oder wegen seiner Eitelkeit etc. bestraft wird. Aristoteles behauptete in seiner *Poetik*, dass die Katastrophe im fünften Aufzug, im Moment des Zurücktretens des Helden, eingefügt werden (oder sich auf die ganze Tragödie ausdehnt) muss. Im analytischen Drama (z. B. bei Schiller) steht die Aktion im Vordergrund und es werden die Konfliktsituationen, die zum tragischen Ende führen, vorgeführt.¹²³

spricht. Ob es aber möglich wäre, solche edelmütigen Gefühle bei der Anschauung von etwas Unattraktivem zu haben? Sonst bedeutet das Wohlgefallen nur die Reaktion auf etwas Pompöses, was kaum erhaben genannt werden könnte. Wenn nach Kant das Erhabene zum Zwecke des subjektiven Urteils erzeugt ist, ist dann der Gegenstand der Anschauung, der Gegenstand, dem wir uns gegenüberstellen, überhaupt wichtig? Ist es nötig, dass der Gegenstand im Äußeren edel sein muss? Steht die *Qualität* des Anzuschauenden an erster Stelle? Kant selbst hat davor gewarnt, dass das Phänomen des Erhabenen und etwas Anziehendes kaum miteinander verbunden sind. Stimmt dies, muss das Erhabene mit dem Abscheulichen in Korrelation stehen. Nach Lessing transzidiert die Einbildungskraft nicht nur die Zeichen der „jeweiligen Kunst auf das in ihnen Abwesende hin, sondern überschreitet den lediglich perspektivisch verengt und partiell gegebenen sinnlichen Gegenstand, erweitert ihn anhand seiner Wirkung“ (*Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard* (hrsg. v. Stefan Majetschak). München: Beck, 2005, S. 151). Dabei spielt die Einbildungskraft die wichtigste Rolle bei der Bestimmung der Grenze der bildenden Künste: „Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken“ (Lessing, G. E. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Lessing G. E. *Werke und Briefe, 5,2: Werke 1766–1769* (hrsg. v. Wilfried Barner). Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker Verlag, 1990, XXIV, GÖ 6, 152).

122 Das behauptete auch Pseudo-Longinos: „[W]enn du nicht zu allen, sondern nur zu einem einzelnen sprichst, [...] wirst du in dem Hörer gesteigerte Affekte und zugleich mehr Aufmerksamkeit und lebendige Teilnahme an dem geschilderten Vorgang erzielen, da er durch die an ihn gerichteten Anreden aufgerüttelt wird“ (*Über das Erhabene*, XXVI).

123 Bei der Beobachtung der erschreckenden Folgen der Naturkatastrophen versteht man, dass der Mensch gegenüber den Naturkräften machtlos ist. Er schafft eine zweite Natur um sich herum, die, so glaubt er, technisch vollkommen und gefahrlos für ihn ist. Aber auch hier kann er eine Niederlage erleben. Die Idee des *deus ex machina*, der Beseelung und der Intelligenz der Technik, wie sie auch Bukatman analysiert, ist für die Cyberpunknovellen, die vor allem in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts populär waren, typisch. Dieses Phänomen bestimmt Patricia S. Warrick in ihrem Werk *The Cybernetic Imagination in Science Fiction* wie folgt: „The machine model becomes more pervasive as technological development proceeds. Both man and institutions are understood according to a mechanistic, deterministic model where cause-and-effect relationships are at work. First the machine ser-

Im Jahr 1986 fanden im Darwin College, Cambridge, Vorlesungen statt, die dem interdisziplinären Forschungscharakter der Probleme des Katastrophismus gewidmet waren. Dieses Konzept kann den Forschern zufolge nicht nur in der Mathematik und anderen Naturwissenschaften, sondern auch in der Archäologie, den Wirtschaftswissenschaften, der Geschichte und der Ökologie angewandt werden. Unterstrichen wird die besondere Bedeutung des Katastrophismus für die Anschauung im Hinblick auf die Probleme der Ökologie (und ich würde hinzufügen: der Philosophie). Eine solche Kongruenz im Rahmen des Katastrophismus sei das Finden und die Rekonstruktion der wahren Geschichte. Die Autoren geben zu, dass „the debate on the explanation of catastrophic events provides a focus for the investigation of changes in attitudes to the world and of the

ves man because he understands how to built it and control it. But the machine begins to dominate. It becomes the *deus ex machina*. Man does not act; he is a passive particle that is acted on. He becomes a robot who can only respond to stimulation and do what he has been programmed to do. In the mechanistic world view the only puzzle is to understand how things work. The mysterious questions of first cause, or prime mover, and the why of the universe, so fascinating to philosophers over the centuries, are no longer asked“ (Warrick, P. S. *Cybernetic Imagination in Science Fiction*. Cambridge: MIT Press, 1980, S. 18). Was die Stimulation betrifft, so sprach schon Hilary W. Putnam von dem Einfluss auf die nervösen Impulse und die Entstehung der Bilder im Bewusstsein. Während einer solchen Prozedur könne das Individuum nicht begreifen, dass es nur ein Untersuchungsobjekt im Labor ist (Putnam, Hilary W. *Reason, Truth and History*. Cambridge: Philosophical Papers, 1981). Warrick behauptet nun, dass der Mensch und die Maschine im metaphorischen Sinne identisch seien, denn „man is programmed by society to function mechanically like a machine; ... he behaves like a machine“ (ebd., S. 113; über die in der gegenwärtigen Philosophie populäre Deutung der Verhaltensbeziehungen siehe auch Case, Amber. *A Dictionary of Cyborg Anthropology: A Field Guide to interface Culture*. Cambridge, MA/London: MIT Press, 2012). Dem letzten Punkt in Warricks Aussage über die Fragen nach der grundlegenden Ursache ist indes nicht zuzustimmen. Hier dürfte es ausreichen, als Beispiel die bis dahin nicht entschiedene Frage über die Ursachen der Supernova-Explosion anzuführen, deren Neugestaltungsprozesse theoretisch modelliert werden und deren Daten sich deswegen unterscheiden können. Interessant in dem oben gegebenen Zitat sind jedoch das Zugeständnis der Befugnisse einer „Krone der Schöpfung“, der Wechsel der Rollen, hier in Form der Angst vor der Vollkommenheit der künstlichen Intelligenz, die die menschliche Vernunft vertritt, sowie der Umstand, dass die Idee der Maschinerie ad absurdum geführt wird. Etwas Ähnliches hat Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* vorausgesagt, als er den Aufbau der Weltgeschichte als Ergebnis der freiwilligen Verwandlung des Menschen, der auf den Willen verzichtet hat, in eine Maschine erklärt. Er analysiert auch die Idee Gottes in der Maschine und findet Beispiele in dem antiken Epos, die er „die Maschinen-Götter“ oder „Götter-Maschinen“ „mit ihrer Regierung der Willkür“ nennt (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 233). Man kann feststellen, dass auch die Befürchtungen einer Bedrohung der menschlichen Existenz durch die übersteigende Intelligenz, die auch den Willen unterdrückt, wie im Fall der mythologischen Angst vor dem Unbekannten auf die antike Mythenbildung zurückgeht, die in dem Unterbewusstsein des (angeblich) modernen Menschen liegt.

relationship of human to it“.¹²⁴ Als Beispiel des interdisziplinären Diskurses dieses Problems kann das Werk *Understanding Catastrophe* angeführt werden. Im Folgenden werden die in diesem Sammelband dargelegten Konzepte mit dem Phänomen des Erhabenen verglichen und mithilfe der mathematischen Theorie der Katastrophe analysiert.

Robert P. Kirsner vergleicht die Prozesse der Supernova mit der Evolution und der zunehmenden Komplexität des Alls und führt als Beispiel den „Big Bang“ an (obwohl sich viele Wissenschaftler über die praktische Möglichkeit einer solchen Entstehung des Universums streiten). Dadurch lässt sich behaupten, dass der Prozess der Transformation der Realität ständig mit der Zerstörung und der danach folgenden Umformung der Materie verknüpft ist, was schon Heraklit von Ephesos behauptet hat. Kirsner wiederholt die These¹²⁵ über die Freisetzung großer Mengen an Energie nach der Sternenexplosion, die dem Kollaps vorausgeht. In diesem Fall funktioniert das Prinzip, das ich als *Mechanismus des Übergangs* bezeichnen würde, folgendermaßen: Für die Erreichung der neuen Phase sind die Hemmung des ganzen Systems und eine darauf folgende Transformation erforderlich. Walter Alvarez und Frank Asaro machen hierzu eine aufschlussreiche Bemerkung:

124 *Understanding catastrophe*. (hrsg. v. Janine Bourriau. The Darwin College Lectures). Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney: Cambridge University Press, 1992, S. 3.

125 Die Theorien der Entstehung der Supernova sind bislang nicht eindeutig geklärt, und die vorgeschlagenen Modelle entsprechen eher schematischen Skizzen der Parameter und damit einer Tätigkeit der „theoretische Imagination“. Kirshner selbst gibt zu, dass solche Behauptungen zu fantastisch „for any sane imagination to produce“ seien (ebd., S. 16). Ich würde hier den Standpunkt von Foerster einnehmen, der wegen der prinzipiellen Unmöglichkeit einer eindeutigen Antwort von vielen unterschiedlichen Erklärungen ausgeht: „Wenn du fragst: ‚Wie ist das Universum entstanden?‘, wirst du viele Leute mit verschiedenen Antworten finden. Die einigen sagen: ‚Es ist entstanden, weil ein überirdisches Wesen, ein Gott, die Welt erschaffen hat.‘ Andere – das sind die Physiker – werden sagen: ‚Die Welt ist entstanden, indem sich Schildkröten übereinander gestellt haben, bis endlich oben die Erde erschienen ist.‘ Et cetera et cetera. Ich sage: Das Universum ist *nie* entstanden. Es war immer da und wird immer da sein. Weil die Frage, wie Welt entstanden ist, prinzipiell unbeantwortbar ist, kannst du sie nur innerhalb eines kulturellen Rahmens beantworten“ (Foerster, Heinz von; Bröcker, Monika. *Teil der Welt: Fraktale einer Ethik – oder Heinz von Foerstes Tanz mit der Welt*. Zweite Auflage, unter Mitarbeit von Georg Ivanovas. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, 2007, S. 179). Hier liegt die übergeordnete Frage nicht in der prinzipiellen Unmöglichkeit, sondern in der freiwilligen Eliminierung der zeitlichen Ausdehnung sowie in der Wahrnehmung der Existenz des Bewusstseins, gleichzeitig und ohne die Idee der Entwicklung, die sich aus den oben genannten Prämissen ergibt, zu akzeptieren.

The Universe is a violent place, as astronomy has taught us [...] and we are now seeing that the history of the Earth has also had its violent episodes.¹²⁶

In diesem Zitat findet sich der Begriff „violence“ – ein Schlüsselbegriff für die Berichtigung des Aufkommens der Idee über das Erhabene im Bewusstsein. Es geht um die Anschauung der unumkehrbaren Ereignisse, da wir die Veränderung unseres Koordinatensystems begreifen und dies uns zum Nachdenken anregt. Das Bewusstsein tritt in Resonanz zur Umwelt, und deshalb besinnen wir uns auf unsere eigene Existenz und sehen die Analogie der irreversiblen Veränderungen der Realität mit der Entwicklung unserer Intelligenz. Dabei ist nicht mehr die Rede von den schädlichen Folgen, welche die überlegenen Naturkräfte für uns haben können, sondern wir erkennen in diesen Veränderungen das Prinzip der Evolution des Universums. In diesem Sinne ist das Erhabene nichts anders als die Gesamtheit der Beobachtung und der Reaktion, die auf dem Prinzip der Evolution aufgebaut ist.

Ursprünglich wurde die Theorie der Katastrophen im Rahmen der mathematischen Modellierung betrachtet, die im Jahr 1960 von René Frédéric Thom (1923 bis 2002) entwickelt wurde und in der diskrete Effekte im Laufe der Zeit erzeugt werden. Dieses Prinzip ist auch von Jules Henri Poincaré (1854–1912) beschrieben worden. Hierbei erfolgt in der linearen Zeit ein sprunghafter Prozess der Veränderung des Systems und das Abzählen wird mit Aufzeichnung der neuen Kriterien ausgelaugt.

Der Begriff „Katastrophe“ steht in gleicher Weise für ein unvermutetes Ereignis, das schwerwiegende Folgen hat, sowie für das wichtigste Verfahren der Tragödie, ohne welches der Aufzug nicht zum Abschluss, zur Katharsis kommen kann. Er stammt aus der griechischen Alltagssprache, wo „καταστροφή“ Elend und Erschütterung meint. Die Katastrophe bedeutet nicht immer den bevorstehenden Tod. So ist z. B. in *König Ödipus* von Sophokles die Katastrophe die *Ermittlung* der Schuld. Vorläufig lässt sich sagen, dass die „Katastrophe“ ein Ereignis ist, dessen Folgen man nicht überwinden kann, eine plötzliche Erleuchtung, die Aristoteles als die Voraussetzung für die Katharsis bestimmt hat. Entsprechend lässt sich die Katastrophe schematisch als die Folge von Ereignis, erhabener Entdeckung und Katharsis darstellen.

126 In diesem Zusammenhang analysieren die Forscher die Veränderungen in der Erdkruste (*Understanding catastrophe*, S. 53).

Hier ist es nötig, noch einmal die Korrelation der Begriffe des Erhabenen und der Katharsis klarzustellen. Es geht um das Vorhandensein der gegensätzlichen Gefühle sowie um Phänomene wie „Vor-/Darstellung“¹²⁷ und „Gewalt“. Man kann das Erhabene als Folge der Erleuchtung verstehen, die durch Affekte infolge der beobachteten Phänomene der Realität erzeugt worden ist. Hier zeigt sich die „Katastrophe“ für die Vernunft, der sich die *wahren* Horizonte der Möglichkeiten gezeigt haben. Ich möchte solche Selbstbesinnungen als *schmerzhaft*¹²⁸ bezeichnen. Die Katharsis erfüllt hier die Funktion, das System wieder abzugleichen und weitere Reflexionen zuzulassen. Insofern kann bei der Katharsis von einem „Nachgefühl“, einer Nullstellung gesprochen werden. Die entsprechende Vermutung ist schmerzhaft, da sie eine unumgängliche und unabwendbare Entdeckung zur Folge hat; dies nenne ich „katastrophal“. Ich lege keine apokalyptischen Motive in diesen Begriff hinein, sondern spreche von dem Übergang des Bewusstseins auf eine neue Stufe, und dieser Weg zur Reinigung, zum Absoluten symbolisiert das Unendliche. Dies impliziert auch die Zeichen des erhabenen Zustandes:

[V]om Berge herab sieht das Auge den Regen, ewigen Gang der Gewässer, ernst steht der Wald und rauscht, hinter ihm entwickelt sich das Gefilde, dahinter das unabsehbare Meer, zur Seite getürmte Felsen, der Himmel voll arbeitender Wolken, ein Heereszug, der auf eilender Wanderung begriffen ist: die Adler fliegen aus den Nestern, der Sturm läßt sich hören, wie ein ferner Donner vom Meer herüber; dann scheint die Welt mit allen Kräften zu ringen, kein Teil im Stillstande und unbeseelt. Aufgerichtet in Majestät steht die Natur vor uns, unser Auge haftet auf keinen Blumen, auf keinem schönen einzelnen Baume, sondern wir sehen die Kräfte der Welt sich mächtig offenbaren, alles wird zu einem großen Bilde, zu einer geheimnisvollen Allegorie, und mit dieser Empfindung tritt dann, geliebter Leser, Michel' Angelos großes Gericht.¹²⁹

127 Friedrich Schiller z. B. behauptete in *Über die ästhetische Erziehung der Menschen*, dass die Vorstellung der Gefahr objektiv wahrgenommen werde, als etwas wirklich Mögliches, weshalb der Affekt auch sehr wirksam für die Seele sei.

128 Etwas Ähnliches hat Miguel de Unamuno (1864–1936) gemeint, aber dadurch kann das Erhabene nicht umfassend charakterisiert werden, da es dabei um die Erfahrung *nur* eines Gefühls geht, das affektiv im Bewusstsein existiert.

129 Wackenroder, *Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 243–244.

Die Natur gilt als das Symbol der ewigen Kraft, die über einen Menschen herrscht und als das Ganze bzw. das Absolute verstanden wird. Der Rezipient muss der negativen Affektation für einen bestimmten Zeitraum unterworfen werden, der für die Wahrnehmungsfülle notwendig ist. Als Ergebnis dieser Negation gilt die Katharsis, die die Persönlichkeit vor dem Verfall rettet. Schiller konnte nicht erfassen, wieso die schmerzhaftesten Ereignisse die erhabensten sind. Sie sind es wegen des gewaltsamen Verfahrens der Gegenüberstellung des eigenen Seins und des Anderen, des Übersteigenden.

Schiller gab zu, dass die Neigung zum Bedingungslosen einen Menschen überraschen könne. Das ist vermutlich so, weil wir nur beschreiben können, was sich vor unseren Augen vollzieht. Das Streben nach dem Unendlichen ist die Katastrophe für das Bewusstsein, die dem Kampf gegen das Schicksal in der antiken Tragödie ähnlich ist.

4 Natur und Mimesis

4.1 Das Erhabene durch Anschauung

Die Ideen Burkes von dem Erhabenen finden ihre Beweisgründe in der ästhetischen Theorie Immanuel Kants. Kant bezeichnet das Phänomen als die Verfassung, die durch die Anschauung erreicht werden kann und die Wohlgefallen hervorruft. Dieses Wohlgefallen existiert ohne jedes Interesse. Das Mathematisch-Erhabene sei erst im Vergleich mit sich selbst absolut groß, im Vergleich zu den Objekten der Wirklichkeit könne es als etwas Formloses gelten, da es kein Äquivalent in der Natur habe. Kant nennt die Theorie über das Erhabene „einen bloßen Anhang zur ästhetischen Beurteilung der Zweckmäßigkeit der Natur“¹³⁰, „weil dadurch keine besondere Form in dieser vorgestellt, sondern nur ein zweckmäßiger Gebrauch, den die Einbildungskraft von ihrer Vorstellung macht, entwickelt wird“.¹³¹ Kant wiederholt hier die Idee von Pseudo-Longinos über die Notwendigkeit der Einbildungskraft. Aber er meint die mathematische und dynamische Stimmung, wenn er davon spricht, dass das Erhabene mit der Möglichkeit der Erkenntnis oder des Verlangens verbunden sei.

130 Kant, *KdU*, § 23.

131 Ebd.

Die danach bei Kant folgende Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Natur als notwendige Voraussetzung für die Entstehung des erhabenen Zustandes im Bewusstsein basiert auf einer buchstäblichen Deutung der Objekte, deren Anschauung es zu erreichen gilt. David Nye spricht z. B. von den *realen* Objekten, insbesondere von Wolkenkratzern, Brücken, Eisenbahnen etc., und er sieht in ihnen die erhabenen Motive. Bei Pseudo-Longinos ist ebenfalls von der Anschauung die Rede, aber da geht es um Phrasen und Redensarten, die in Übereinstimmung mit den grammatischen Regeln geschaffen werden. Kant seinerseits formuliert ein reines Urteil über das Erhabene, das „keinen Zweck des Objekts zum Bestimmungsgrunde haben“ muss (da es ästhetisch und „nicht mit irgend einem Verstandes- oder Vernunfturteile vermengt sein soll“).¹³²

Die Angst vor den Naturerscheinungen, z. B. vor dem überwältigenden Sturm, empfinden wir als moralische Genugtuung, und eine solche Erfahrung kann uns – nach Kant – über etwas Negatives erheben. Einerseits sind wir begeistert, andererseits aber erbeben wir davor. Kant unterstreicht, dass man über das Erhabene ohne Bezug auf die Objekte der Realität urteilen muss, da diese von sich selbst her sinnlos seien, erst unsere Reflexion mache sie schön oder erhaben. Möglich sei das Urteil über dieses Phänomen wegen des Vorhandenseins der ethischen Prinzipien.¹³³ Kant spricht davon, dass dank der Errungenschaften der Kultur die Erscheinungsformen des Erhabenen möglich seien. Folglich könne man sich das Erhabene als Symbol der Kultur vorstellen. Später entwickelte Sigmund Freud diese Idee in *Das Unbehagen in der Kultur* weiter. In Bezug auf „Lust und Unlust“ spricht er davon, dass der Zusammenstoß mit der Realität für den Rezipienten immer schmerzhaft sei; das Streben nach der hedonistischen Anschauung, der Lust schlechthin werde in seiner Begegnung mit der Realität auf die Unmöglichkeit der Selbstbestimmung verwiesen. Folglich fühle man seine Nichtigkeit im Vergleich zu ihr. Sowohl Kant als auch Freud nennen die Gegenüberstellung des Ichs und der Natur „Unlust“; Leopardi seinerseits hat es deutlicher ausgedrückt und dieses Phänomen als „Langeweile“ charakterisiert.

Bei der Analyse der These Kants über das Ergebnis der Wahrnehmung des Erhabenen findet Jean Paul einen Widerspruch darin, dass dieses Phänomen Schmerz verursachen soll. Konsequenter weitergedacht, müsste in diesem Sinne

132 Ebd., § 26.

133 Was sowohl Longinos als auch Leopardi (im Kontext der Religion) und Burke behauptet haben.

das Größte (das Erhabene) den größten Schmerz herbeiführen.¹³⁴ Jean Paul reflektiert über die Relation des Mathematisch- und des Dynamisch-Erhabenen innerhalb eines Prozesses und führt als Beispiele zur Veranschaulichung natürliche Phänomene wie Blitz und Donner, den Wasserfall etc. an. Hier lässt sich eine Staffelung der Gefühle anhand des Grades ihrer Wirkung nachvollziehen. Jean Paul versucht, die Phänomene in einer bestimmten Reihe anzuordnen, aber die Gefühle, die sich aus ihrer Natur ergeben, können demzufolge nicht als mehr oder weniger bedeutsam analysiert werden.

Kant verzichtet nicht auf die Idee der Anschauung der Natur zum Zwecke des ästhetischen Urteils. Er postuliert die anschauliche („nach dem Augenmaße“ vorgenommene) Größenschätzung der Naturdinge und nennt diese ästhetisch.¹³⁵ Die Größe der erhabenen Dinge ist Kant zufolge absolut. Sie werden als absolutes Maß wahrgenommen, d. h., es handelt sich nicht um Zahlenbegriffe, sondern sie stellen nur „die relative Größe durch Vergleichung mit anderen gleicher Art“¹³⁶ dar. Wahrscheinlich sind in diese Behauptung die Ideen von Pseudo-Longinos und Burke über die Einzelercheinung als Absolutes eingegangen. Kant spricht von der Auffassung und der Zusammenfassung als zwei Handlungen des Vermögens der Einbildungskraft, denen zufolge es möglich ist, das Größte zusammenzufassen, „über welches sie [die Einbildungskraft] nicht hinauskommen kann“. Als Beispiel führt er in der *Kritik der Urteilskraft* Nachrichten eines Beobachters aus Ägypten an, insbesondere den Hinweis, dass man den Pyramiden weder zu nahe kommen noch sich zu weit von ihnen entfernen darf. Andernfalls habe die Vorstellung keine Wirkung auf das ästhetische Urteil des Subjekts, da „die Zusammenfassung nie vollständig ist“. Wir müssen uns laut Kant auf die Teile konzentrieren, wobei die Details mit der Zeit verloren gehen werden. Diese These wurde allerdings schon oben in Frage gestellt.¹³⁷

134 Hier geht es um das Göttliche. Dabei wird das umstrittene Thema angeregt, dass ein Element größer wahrgenommen werden kann im Vergleich zu einem anderen. Jean Paul führt auch die These Kants über die Bedeutungslosigkeit aller Phänomene im Vergleich zum Erhabenen an. Dabei verweist er darauf, dass die Stufen des Erhabenen auf einem Angewandten und nicht Unendlichen basieren müssen. „Und Sternennacht über einem schlafenden Meere sind keine so mächtigen Flügel der Seele als ein Gewitter-Himmel mit seinem Gewitter-Meere“ (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, 1963, S. 108–109).

135 Kant, *KdU*, § 26.

136 Ebd.

137 Kap Hyun Park analysiert die These Kants über die Uniform: Das Terminuspaar „Form – Uniform“ könne nur dann richtig verstanden werden, wenn es nicht nur hinsichtlich der raumzeitlichen Konfiguration eines Gegenstandes, sondern auch hinsichtlich der Fähigkeit bzw. Unfähigkeit der Einbildungskraft zur Darstellung eines Gegenstandes in eine einzige

Aber auf welche Weise ist es möglich, sich ein Urteil, das das Wesen des Erhabenen offenbart, zu bilden? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir die These von Jean Paul näher betrachten. Erst dank der Schlussfolgerung auf der Grundlage der Erfahrung, meint er, sind wir fähig, die dynamischen Begriffe „Kluft“, „grobe See“, „der fliegende Stein“ ins Erhabene umzugestalten, und dies *nur* wegen der Selbstprojektion bzw. des Effekts, den es auf uns hat. Eine bloße Anschauung würde nicht ausreichen, man braucht die Beteiligung, z. B. beim Anschauen der Tragödie. Wie Aristoteles behauptet Jean Paul, dass die visuelle Wahrnehmung grundlegend sei, jedoch eine „Blendung ist nicht erhaben“.¹³⁸ Wir sehen aber, so Jean Paul, auch *akustisch*, und „das Ohr ist der unmittelbare Gesandte der Kraft und des Schreckens“¹³⁹ – zu denken ist hier etwa an den Donner, das Rauschen der Wasserfälle oder das Löwengebrüll.

Ohne eine Erfahrung wird ein Neuling von Mensch vor der hörbaren Größe zittern; aber jede sichtbare würde ihn nur heben und erweitern.¹⁴⁰

Folglich ist es möglich, das Gefühl der Ehrfurcht und des Erhabenen hervorzurufen, *aber nur*, wenn der Mensch die Fähigkeit nicht verloren hat, zu erstaunen. Eine Gemütsbewegung ist allein durch die Redensarten nicht möglich, allerdings kann der Gedanke, was die Stärke seiner Auswirkungen betrifft, mit der gleichen Intensität wahrgenommen werden, als entwickelten sich die Ereignisse vor unseren Augen. Blaise Pascal (1623–1663) behauptete in *Les Pensées* (1670), dass es leichter sei, den Tod ohne Gedanken an ihn zu ertragen, als den Gedanken an den Tod ohne Gefahr. Nach Pseudo-Longinos können Worte das Erhabene nur dank ihrer harmonischen Kombination hervorrufen. Damit ist die *angeborene Betätigung der menschlichen Natur* gemeint, die hilft, verschiedene Arten von Benennungen, Vorstellungen, Dingen von Schönheit und Wohlklang zu erzeugen, also das, was „in uns gewachsen und mit uns geboren“¹⁴¹ ist. Das eigentümliche Licht

Anschauung bestimmt wird. Die Form eines Gegenstandes bestehe nicht bloß aus seiner raumzeitlichen Konfiguration und Gestalt, sondern auch aus der Fähigkeit und Tätigkeit der Einbildungskraft, seine Teilanschauungen aufzufassen und ihn als ein Ganzes hinsichtlich des Verhältnisses seiner Teile zu ihm als einem Ganzen anschaulich in einer einzigen Anschauung zu repräsentieren, d. h. ihn ästhetisch zusammenzufassen. Kap Hyun Park. *Kant über das Erhabene: Rekonstruktion und Weiterführung der kritischen Theorie des Erhabenen Kants*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 120.

138 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 107.

139 Ebd., S. 106.

140 Ebd., S. 106.

141 *Über das Erhabene*, XXXIX, 3.

des Gedankens, so nimmt Longinos an, „sind die schönen Worte“.¹⁴² Die innere Harmonie vermittelt den – aus ästhetischer Sicht – schönen Ausdruck der Gedanken.

4.2 Die Natur als Macht?

Im Paragraph „Von der Natur als einer Macht“ behauptet Kant:

Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich aufthürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der gränzenlose Ocean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u.d.gl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Muth macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.¹⁴³

Im letzten Teil des Zitats zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit den Ansichten des Aristoteles. Er sprach allerdings von der innerlichen Nachahmung des tragischen Helden auf der Bühne durch den Zuschauer, dank welcher dieser Mitleid fühlen kann. Kant unterstreicht hingegen die Notwendigkeit, die eigene Seelenstärke einzusetzen und im Grunde genommen *selbst* zu diesem Helden zu werden.¹⁴⁴ Man kann sagen, dass wir in unserem Gemüt die Eigenschaft des Unend-

142 Ebd.

143 Kant, *KdU*, § 28.

144 Daraus ergibt sich die Notwendigkeit der Geschichtenschöpfung und das Erlebnis der Gegenwart als ein wahrhaft historisches Ereignis. Die Einmaligkeit und Einzigartigkeit des Moments betonte auch Kants Schüler Heinrich Rickert (1863–1936): „Wollen wir etwas über die Einmaligkeit, Besonderheit und Individualität des Wirklichen wissen, so können wir uns nicht an eine Wissenschaft wenden, deren Begriffen das wirkliche Geschehen in seiner einmaligen und individuellen ebenso wie in seiner anschaulichen Gestaltung eine Grenze setzt, sondern, falls es überhaupt eine Darstellung der Wirklichkeit mit Rücksicht auf ihre Einmaligkeit und Individualität geben soll, ist dazu eine Wissenschaft erforderlich, die in der Form ihrer Begriffsbildung von der Naturwissenschaft logisch in wesentlichen Punkten abweicht“ (Heinrich Rickert. *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften*. Tübingen: Mohr Sie-

lichen als ein Eines bzw. als Ganzes und dadurch die Fähigkeit, diese zu unterwerfen, gefunden haben. Folglich zeigt sich die geistige Überlegenheit gegenüber allen Schrecken in der Natur. Aristoteles berief sich darauf, Gefühle zu verzichten, aber Kant spricht, wie man sagen könnte, von der Mobilisierung des Geistes und zieht daraus den Schluss, dass der Alltag (die Kunst, die Gesundheit, das Leben selbst) eine kleine Eitelkeit sei, da er keinen Einfluss auf unsere Persönlichkeit, die nichts verletzen könne, habe.

Kant behauptet, die Natur besitzt das Erhabene erst als *Idee* bzw. wenn man sich Gedanken über ihre Unendlichkeit mache.¹⁴⁵ Die Natur selbst sei die Erscheinung der Idee. Jean-François Lyotard greift die folgende Annahme Kants auf:

Die Nacht ist *erhaben*, der Tag ist *schön*. Gemütsarten, die ein Gefühl vor das Erhabene besitzen, werden durch die ruhige Stille eines Sommerabendes, wenn das zitternde Licht der Sterne durch die braune Schatten der Nacht hindurch bricht und der einsame Mond im Gesichtskreise steht, allmählich in hohe Empfindungen gezogen, von Freundschaft, von Verachtung der Welt, von Ewigkeit. Der glänzende Tag flößt geschäftigen Eifer und ein Gefühl von Lustigkeit ein. Das Erhabene *rührt*, das Schöne *reizt*.¹⁴⁶

beck, 1929, S. 219).

145 Giacomo Leopardi hat die Idee von der Korrelation der Natur und des Menschen in der Skizze *Dialoge della Natura e di un Islandese/Das Gespräch der Natur und des Isländers* formuliert, worin auf poetische Art und Weise Überlegungen über die Stellung des Menschen in der Welt angestellt werden. Ein Mensch klagt hier, dass er mehrmals beobachtete, dass das Dach knarrte und unter der Schneelast einzustürzen drohte, und er musste vor einer Überschwemmung die Flucht ergreifen, auch wollten ihn wilde Tiere beißen und zerfetzen. Er zitiert Seneca, indem er sagt, man solle vor allem Angst haben (Lucius Annaeus Seneca. *Naturales quaestiones*, VI, II). Der Isländer folgert, da er sich an keinen Tag ohne Leiden erinnern kann, dass die Natur der Feind der Menschheit sei. Leopardi beschreibt die Stellung der Menschen in der Welt mit einer lakonischen „Antwort“ der Natur: Warum denkst du, die Welt ist für *euch* geschaffen worden? Der Mensch fasst die Welt als die notwendige Bedingung seiner Existenz auf, bewertet die Ereignisse aus subjektiver Sicht und macht sich Gedanken über die Umgebungen *nur* im Kontext seines eigenen Ichs. Kant besteht nun auf dem subjektiven Urteilsvermögen, wenn er davon spricht, dass die Dinge in der Welt ohne die *Reflexion* eines Menschen leer seien; beispielsweise wären die Gebirge ohne Urteil nur eine Aufhäufung von Steinen, und eine Blume sei weder schön noch hässlich, erst im Moment der Beurteilung erhalte sie ihre Charakteristika. Die Antwort der Natur bei Leopardi widerlegt lakonisch eine solche Auslegung.

146 Kant, Immanuel. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. In: *Materialien zu Kants „Kritik der Urteilskraft“* (hrsg. v. Jens Kulenkampff). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 90–91.

Diese These steht wahrscheinlich mit der Idee des Pseudo-Longinos in Zusammenhang:

Daher bewundern wir, einem natürlichen Zuge folgend, nicht die kleinen Flüsse, wenn sie auch durchsichtig und nützlich sind, sondern den Nil und die Donau oder den Rhein und noch viel mehr den Ozean [den Urahn des Universums]; auch dieses von uns angezündete Flämmchen hier, weil es ein helles Licht behält, staunen wir doch gewiß nicht mehr an als die Himmelslichter, obwohl sie sich oft verfinstern¹⁴⁷, noch halten wir es für bewundernswürdiger als die Krater des Ätna, dessen Ausbrüche Steine und ganze Felsmassen aus der Tiefe emporschleudern und bisweilen Ströme des erdborenen und elementaren Feuers ausgießen.¹⁴⁸

Das wahre Maß der Gefühle können wir begreifen, wenn die Einbildungskraft sich „hinter der Bühne“ bzw. hinter der begrenzten Realität erstreckt. Aber ist es möglich, sich mit der Welt vollkommen zu verbinden, auch wenn das Auflösen des eigenen Ichs droht?

Nach Grassi erfasst uns die Zurückgezogenheit, und alles ist uns fremd (die Welt allgemein und jeder Stein insbesondere); in der Tiefe jeder Schönheit befindet sich etwas Unmenschliches, und die Natur ist uns wie ein verlorenes Paradies gegeben.¹⁴⁹ Daraus lässt sich auf die schmerzhafteste Selbstbestimmung der Grenzen des eigenen Seins, dessen Willen sich nicht auf die Objekte der Realität ausbreitet, schließen.¹⁵⁰

Giacomo Leopardi zufolge sind die Natur und Gott *dasselbe*. Sobald wir die Schöpfungen der Natur genießen, preisen wir dadurch Gott. Treten wir hingegen in Konfrontation mit der Natur, fordern wir Kräfte heraus, über die wir keine

147 Hier ist auf die Idee Burkes über die Finsternis als Quelle des Erhabenen zu verweisen.

148 *Über das Erhabene*, XXXV. David Nye spricht von der Größe des Augenblicks bei der Beobachtung des Feuers, das aus den Düsen einer Rakete bricht. Die Vulkane können gemäß Nye unseren Geist nicht mehr berühren, da sie nur die habituellen Elemente der Landschaft sind. Aber hier ist auch auf einen Gedanken von Longinos zu verweisen, den Nye neu interpretiert hat: „[L]eicht zu erwerben für den Menschen ist das Nützliche oder auch Notwendige, bewundernswert jedoch immer das Außerordentliche“ (*Über das Erhabene*, XXXV, 4).

149 Grassi, E. *Kunst und Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, S. 17.

150 Adorno nennt es in seiner *Ästhetischen Theorie* „Weltschmerz“, wenn das Gefühl des Naturschönen mit dem Leiden eines Subjekts verbunden ist, das auf sich selbst zurückgeworfen und von der regulierten und gut funktionierenden Welt umgeben ist. Gerade diese Leiden seien, so Adorno, „der Weltschmerz“.

Macht haben. Aus diesem Grund beharrt Leopardi auf der harmonischen Koexistenz, da sonst das Gleichgewicht verloren geht.

Kultur besteht in einer Vermählung von Natur und Vernunft, einem Bunde, bei dem der Natur die wichtigste Rolle zufällt.¹⁵¹

Diese Gefahr der Verletzung der Harmonie ist in der *Natur des Menschen* angelegt. Leopardi spricht von der Empfindung des Großen, im Vergleich zu dem alles klein ist. Diese Wahrnehmung ist nicht die Folge der Neugier, wie es aus der Lehre Burkes folgt, sondern die Folge der Langeweile, des Gefühls der Unzufriedenheit des Beobachters:

Langeweile ist in gewissem Sinne die erhabenste menschliche Empfindung ... Wenn nichts auf dieser Erde, ja, bildlich ausgedrückt, selbst die ganze Erde uns nicht zu beglücken vermag; wenn wir die unergründliche Weite des Raumes, die erstaunliche Zahl und Größe der Welten betrachten und zu dem Ergebnis gelangen, daß das alles, verglichen mit der Denkkraft der eigenen Seele klein und unbedeutend ist; wenn wir uns die unendliche Zahl der Welten und das All selbst vorzustellen versuchen und fühlen, daß unser Geist und unsere Sehnsucht noch viel größer sind als ebendieses Universum; und wenn uns das Ganze noch immer ungenügend und nichtig vorkommt und wir Mangel und Leere und darauf Langeweile spüren, so dünkt mich, es könne keinen klaren Beweis für die Großartigkeit und den Adel der menschlichen Natur geben. Daher wissen die Ungeistigen kaum etwas von Langeweile und die übrigen so gut wie nichts oder überhaupt nichts.¹⁵²

Hier kann man die Erscheinungsform des freien Willens im religiösen Sinne bzw. die Durchführung der Wahl oder den Versuch, erneut den Apfel vom Baum der Erkenntnis zu pflücken, finden. Der zeitgemäße Adam wird erneut aus dem Paradies vertrieben. Der Mensch zieht sich in sich selbst zurück bei dem Versuch, die Natur in Form der Technik um sich herum nachzubilden. Darin kann man ein wesentliches Problem entdecken, das den Übergang aus dem natürlichen Zustand in den künstlichen markiert und folglich die Wahrnehmung des Erhabenen nicht als natürlich, sondern als künstlerisch/technisch präsentiert. Kant wie auch Leopardi postulieren die Wahrnehmung der subjektiven Eigenschaften des Gemüts, die das

151 Leopardi, Giacomo. *Gedanken aus dem Zibaldone*. Deutsch von Ludwig Wolde. München/Berlin, Oldenbourg, 1943, S. 90.

152 Ebd., S. 30–31.

in der Welt existierende Sichtbare übersteigen, und sie ist das, was sich erhaben nennen lässt. Leopardi führt an, dass das, was wir beobachten, uns *wenig* sei, d. h., nichts von dem, was wir sehen, kann uns zufriedenstellen. Es geht nicht mehr um die Notwendigkeit, die Hindernisse zu überwinden, sondern um das Gefühl der inneren Überlegenheit und den Egozentrismus. Der Versuch, die Balance wiederzuerlangen und zu koexistieren, führt im Endeffekt zum pathologischen Gefühl der Selbstverleugnung. Leopardi zeigt hier den Zusammenhang der Langeweile und des Nichts auf. Die Langeweile ist ihm zufolge die erhabenste unter den Empfindungen, aber gleichzeitig der Natur zu weit entfernt, naturfremd sogar. Gleichzeitig sagt er aber, dass „der Urgrund aller Dinge und Gottes selbst [...] das Nichts [ist]“. ¹⁵³ Wir seien nicht fähig, den Urgrund der Welt mit der ganzen Fülle des Wissens zu begreifen, da wir nicht über sie verfügen. Folglich streben wir wegen des Gefühls der Unlust immer weiter. Daraus lässt sich folgern, dass das Erhabene sich durch eine angeborene Bestrebung der Entgegensetzung und der Suche zeigt. Und diese Suche begünstigt die Entwicklung des Subjekts. Durch Selbstverleugnung versucht der Mensch paradoxerweise die Harmonie zu finden, indem sich sein eigenes Nichts mit dem himmlischen Nichts vereint. In diesem Kontext lässt sich das Phänomen des Erhabenen als intellektuelle Version des Überlebensinstinkts verstehen, wenn der Mensch in sich die wahren Gründen seines Seins findet und durch die Selbstverleugnung zum wahren *Sich* zurückkommt. ¹⁵⁴

153 Ebd., S. 94.

154 Ralph Waldo Emerson äußert sich in *Nature* ähnlich wie Leopardi, wenn dieser von Gottes Erscheinung in der Natur spricht (Emerson, R. W. *Nature*. New York, The Liberal Art Press, 1953, S. 3). Die Natur sei „the symbol of the spirit“ (ebd., S. 14). In seiner Behauptung bezüglich des Erhabenen lässt sich die Idee Kants von der Anschauung des gestirnten Sternenhimmels als Katalysator erkennen. Man nimmt an, dass Emerson als Erster das Konzept der Philosophie des Transzendentalismus formuliert hat, eines der Postulate, die besagen, dass die geistige Vervollkommnung durch die Harmonie mit der Natur erfolgt. Aber anhand der oben zitierten Thesen von Leopardi wird klar, dass der italienische Moralist eine ähnliche Sicht schon weit früher dargelegt hatte. Emerson behauptet: „[N]ature never became a toy to a wise spirit“ (ebd., S. 3). Leopardi dagegen äußert sich über die Weisheit des Menschen so: „[D]urch die Vernunft wurde der Mensch wahrhaft gottähnlich und damit viel wissender als nach seiner Erschaffung“ (Leopardi, *Gedanken aus dem Zibaldone*, S. 91). Aber er warnt vor dem Verfall des Menschen, der sich eingebildet habe, er könnte seinen Verstand unendlich ausbilden. Der Mensch sei dahingehend gottähnlich, dass er dessen Schöpfungen begreifen könne, aber der Versuch, selbst Schöpfer zu werden (videlicet die Schaffung künstlicher Intelligenz), führe zu einem tragischen Ende: Der Mensch hört einfach auf Mensch zu sein. Davor warnt auch Emerson: „The world proceeds from the same spirit as the body of man. It is a remoter and inferior incarnation of God, a projection of God in the unconscious“ (Emerson, *Nature*, S. 38). Nicht von ungefähr haben die

Zusammenfassung: Es lässt sich behaupten, dass in der Lehre Burkes das für die Quantenmechanik charakteristische Problem der Modellierung der Unendlichkeit und der Fraktale als deren Personifizierung im Kontext der Anschauung des absolut Großen als erhaben zu klassifizieren ist. Burkes Theorie lässt sich als ästhetisch-psychologische kennzeichnen, da er von der gespannten Erwartung als dem Verkünder des Erhabenen spricht, weil „die Erwartung selbst eine Spannung verursacht“, sowie von der psychologischen Suche nach den neuen Quellen der Überraschung, der Angst und des Wohlgefallens vor dem Unbekannten – „der Finsternis“. Das Wohlgefallen wird laut Burke genau wie die Lust durch die Betrachtung der – potenziell für den körperlichen Zustand gefährlichen – Ereignisse aus sicherer Entfernung erreicht. Kennzeichen der Katharsis finden sich in Burkes Definition der Freude als *Angsterlösung*, wenn das gefährdete Ereignis schon vorbei ist.

Eine ähnliche Ansicht äußerte Giacomo Leopardi in Bezug auf den Genuss:

Ich hörte einen Landmann, der gewohnt war, elementare Katastrophen als schwere Schicksalsschläge zu betrachten, von den Wirkungen einer Überschwemmung erzählen, die er kurz zuvor erlebt hatte. Er berichtete, es sei sehr großer Schaden angerichtet worden, und beklagte das, fügte dann aber hinzu, nichtsdestoweniger sei es schön und erhebend gewesen, den tobenden Schwall und die Gewalt des Hochwassers mit Augen und Ohren wahrzunehmen. So richtig ist es also, daß es den Menschen zum Lebendigen drängt, und daß alle starken und lebhaften Sinneseindrücke, wenn sie nur nicht körperlichem Weh und nicht zu Schäden und zu drohender Gefahr führen, eben weil sie stark und lebhaft sind, Genuß bringen, mögen sie sonst auch peinlich und furchtbar sein.¹⁵⁵

Hier zeigt sich der Einflussmechanismus auf die Zuschauer mittels der Demonstration der furchterregenden Ereignisse. In der modernen Philosophie wird das Erhabene als Reaktion auf den Terror definiert, der durch die Medien oder in den Kunstwerken demonstriert wird. Dabei ist die Reaktion auf die realen und die erfundenen Ereignisse *gleich*. Die ethische Seite, die damit zusammenhängt, wird im zweiten Teil der Dissertation erläutert.

Futuristen dem mechanischen Menschen eine „Ode gesungen“, und durch die Negierung der Leiblichkeit als Manifestation der Natur kamen sie dem Eintreten der neuen Ära zuvor, in der es keinen Platz für den Idealismus gibt.

155 Leopardi, *Gedanken aus dem Zibaldone*, S. 33.

Die schöpferische Fantasie und die Einbildungskraft schaffen ein dynamisches Abbild der Wirklichkeit. Man kann vermuten, dass die „Entdeckung“ der Unendlichkeit das Vorrecht der Einbildungskraft ist und die Fantasie zur Verkörperung der Idee des Erhabenen beiträgt. Eine wichtige Rolle bei der Bestimmung spielen die Begriffe „Vor-/Darstellung“ und „Gewalt“, die von Aristoteles wie auch von Kant betrachtet wurden. Im Falle der griechischen Tragödie muss man „Darstellung“ wörtlich verstehen – als das sich auf der Bühne abspielende Ereignis, das die Grundlage bildet, auf der die Vernunft ihre Schlussfolgerungen zieht. Im Konzept Kants ist bedeutsam, dass die Vorstellung mit dem ästhetischen Urteil in Zusammenhang steht, ohne eine Stütze im Realen zu finden. Der Begriff „Gewalt“, aber auch die „Darstellung“ im Kontext der Tragödie bedeutet einen „Willkürakt“, in dessen Folge der Zuschauer, der die Leiden des Helden wahrnimmt, die ganze Skala entgegengesetzter Eindrücke durchläuft. Dies führt laut Aristoteles schließlich zur Katharsis. Was das Erhabene betrifft, geht es um einen eigenmächtigen, aber freiwilligen Übergang der Vernunft vom Ruhezustand zur dynamischen Bestrebung, ganzheitliches Wissen zu erlangen. Diese beiden Phänomene sind Katalysatoren für die Entstehung des Zustands des Erhabenen und schaffen die Grundlage für die Bildung des Konzepts.

Angesichts der These Burkes und der Lehre von den Vertretern der *Grammatik von Port-Royal* von der Unmöglichkeit des grammatikalischen Ausdrucks der flüchtigen Eindrücke kann vorgeschlagen werden, das Erhabene als „Vorgefühl“ zukünftiger Zustände zu definieren, wobei es um den Übergang des Bewusstseins auf ein qualitativ neues Niveau geht. Dabei ist die Aufmerksamkeit auf das Fehlen der Möglichkeit eines vollwertigen „Griffes“ seitens des Bewusstseins nach der Vergangenheit oder in die Zukunft zu lenken.

Die Veränderung der kulturellen Paradigmen führt zu einer Schwerpunktverlagerung bei der Suche nach den Quellen des Erhabenen: Waren dies zunächst die Poesie und die rhetorische Sprache, so folgten darauf die natürlichen und heute die technischen Phänomene. Aber das Problem liegt darin, dass es nur *Objekte* sind, auf die die menschliche Reaktion gerichtet ist. Das Phänomen des Erhabenen kann die Natur (auch menschliche Natur) nicht „verlassen“, weil es ursprünglich *da* ist, und wenn man unter dem Erhabenen das Symbol der Evolution und der Modifizierung versteht und nicht das bloße ekstatische Erlebnis, ist die Reaktion auf das Erhabene *dynamisch*. Der Mechanismus der Veränderung bezieht sich sowohl auf die Natur als objektive Realität als auch auf die Natur des

Menschen. Aber wenn die Dynamik in der Natur im evolutionären Prozess offenbart wird, liegt darin die Gefahr, dass das Ehemalige verneint wird (was in der menschlichen Intelligenz als Instinkt angelegt ist). Auch Leopardi geht davon aus, dass es dieses Streben nach dem Nichts, d. h. nach dem Absoluten bzw. der ursprünglichen Harmonie, angesichts des verderblichen Prozesses im Selbstbewusstsein geben kann.

Die Idee der Dauer, die von Burke und Jean Paul vertreten wird, nähert sich meines Erachtens dem Verständnis der wahren Bestimmung des Erhabenen an, genauer: der Adaption der neuen Herausforderungen der Umwelt durch die gedankliche Analyse, die eine bestimmte *Zeit* für das Erkennen erfordert. In diesem Sinne stimmt die These Burkes, die einleitend zitiert worden ist, im höchsten Grade mit der Erklärung dieses Phänomens – nicht als ekstatische Begeisterung oder als das Vergnügen angesichts der abscheulichen Ereignisse, sondern als etwas, das auf unmittelbare Weise mit der Denktätigkeit verbunden ist – überein. Aber Burkes Auslegung geht in die ästhetische Richtung, in der die Wirkung der *Gefühle* unterstrichen wird, die dem Erhabenen tatsächlich sekundär sind.

Im Kontext des dargelegten Konzepts des katastrophal Erhabenen zeigt sich, dass die Zerstörung des Koordinatensystems (der Selbstbestimmung) des Beobachters den Übergang auf die nächste Stufe vermittelt. Das Zersplittern des Sinnes für die Existenz des eigenen Ichs transformiert den Informationsfluss, und die Formung einer neuen Reflexion ist die Folge dieser Umwandlung. Die Katastrophe bedeutet hier die Auffassung des Erhabenen als eine Ereignis-Vorhersage des unanwendbaren Zusammenstoßes und seiner Folgen mit dem Chaos.

Aus der Logik der Entgegensetzung des Schönen und des Erhabenen, ausgehend also von der Relation der Harmonie und des Chaos, lässt sich der erhabene Zustand mit dem Hässlichen¹⁵⁶, das als die Verkörperung des Chaos charakteri-

156 Dorotheé Halcour behauptet, dass das Hässliche faszinierend und beruhigend sein kann. Sie nennt dieses Prinzip „Angstlust“ (Halcour, Dorotheé. *Wie wirkt Kunst? Zur Psychologie ästhetischen Erlebens* (Europäische Hochschulschriften, Reihe VI, Psychologie; Bd. 697). Frankfurt a. M.; Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Peter Lang, 2002, S. 91). Dabei beruft sie sich auf die Bewertungen seitens der Besucher der Ausstellung *Körperwelten* (1998). Sie nennt auch einen weiteren wichtigen Aspekt des Bedürfnisses, den Schreck zu fühlen: die „Aggressionslust“. „Neben dem Schrecklichen kann aber auch das gestalterisch Hässliche mit Aggressions- oder zumindest Protestlust einhergehen. Etwas, insbesondere sich selbst, absichtlich hässlich zurecht zu machen, bedeutet immer eine Provokation“ (ebd., S. 93). Die Schlussfolgerung, die sich aus der Reaktion eines Rezipienten ergibt, bestätigt meine Hypothese über die provokative Manier der Verschiebung der ästhetischen und ethischen Normen, wo das Hässliche das Schöne ersetzt: „Insgesamt lässt sich zur Faszination des Hässlichen festhalten, dass Hässlichkeit – in Form von rein Hässli-

chem, Schrecklichem oder auch Traurigem – in der Kunst ästhetisierbar ist. Hier kann sie schön sein. Das liegt darin, dass Hässlichkeit, eingesetzt als Stilmittel, in den Unbestimmtheitsregulationsprozess einbezogen werden kann. Dadurch dass der Rezipient sie als Ausdrucksmittel einer Idee erkennt, reduziert er die zunächst von ihr ausgehende Unbestimmtheit und erlebt dies als lustvoll“ (ebd., S. 95). Die französische Philosophin Julia Kristeva hat diesem Problem das Werk *Powers of Horror* gewidmet (Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (übers. v. Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982). David B. Johnson vermutet, ihre „articulation of the concept of abjection reinterprets the Kantian sublime within a framework of Freudian and Lacanian psychoanalysis and structuralist semiotics“ (Johnson, David B. *The Postmodern Sublime: Presentation and Its Limits*. In: *The Sublime: From Antiquity to the Present* (hrsg. v. Timothy M. Costelloe). Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2012, S. 127).

In ihrem Werk erklärt Kristeva die Entstehung der Subjektivität. Als Reaktion auf die Darstellung des Hässlichen und Abscheulichen sieht Kristeva die Empörung „directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable“ (Kristeva, *Powers of Horror*, S. 1). Durch diesen Schock muss das Bewusstsein aufgerüttelt und aus dem Gleichgewicht gebracht werden, damit es sich mit sich selbst und dem Unendlichen versöhnen kann. In diesem Kontext könnte, aus meiner Sicht, das Erhabene als Reaktion mit der *abjection* korrelieren, da es das Bewusstsein mit dem Sinn durch die Offenbarung, die aus der moralischen Sicht inakzeptabel zu sein scheint, füllt. Kristeva nennt die Abscheu sich selbst gegenüber die höchste Erfahrung, durch die das Wesen des Verlusts als eine aufbauende Kraft geöffnet wird. Die religiösen Praktiken der Selbstgeißelung dienen dem Zweck, den Sünder an seine Mangelhaftigkeit und die geforderte Verachtung des schwachen Fleisches vor dem Gesicht der vollkommenen und schönen Oberen Macht zu erinnern, und sie sind der Versuch, sich dieser Macht durch die Selbstnegierung zu nähern. Kristeva selbst vermutet, dass es möglich ist, das Abscheuliche und die Sublimation miteinander zu vergleichen, da sie beide keine Stütze im Objekt haben – „the object is edged with the sublime“. Meines Erachtens ist das Erhabene eine Abwehrreaktion gegen die Selbstvernichtung, was durch Kristevas These über dieses Phänomens als Hemmung bestätigt wird: „through sublimation, I keep it [abject] under control“. „When the starry sky, a vista of open seas or a stained glass window shedding purple beams fascinate me, there is a cluster of meaning, of colors, of words, of caresses, there are light touches, scents, sighs, cadences that arise, shroud me, carry me away, and sweep me beyond the things that I see, hear, or think. The ‘sublime’ object dissolves in the raptures of a bottomless memory. It is such a memory, which, from stopping point to stopping point, remembrance to remembrance, love to love, transfers that object to the refulgent point of the dazzlement in which I stray in order to be. As soon as I perceive it, as soon as I name it, the sublime triggers – it has always already triggered – a spree of perceptions and words that expands memory boundlessly. I then forget the point of departure and find myself removed to a secondary universe, set off from the one where ‘I’ am – delight and loss. Not at all short of but always which and through perception and words, the sublime is a *something added* that expands us, overstrains us, and causes us to be both *here*, as dejects, and *there*, as others and sparkling. A divergence, an impossible bounding. Everything missed, joy – fascination“ (ebd., S. 12).

Kristevas Interpretation des Erhabenen in seiner phänomenologischen Gegenüberstellung mit der Perzeption, der Erinnerung sowie dem Scheußlichen als der dunklen Seite des Bewusstseins entspricht den in dieser Dissertation vorgestellten Auffassungen zu diesem Phänomen, das es erlaubt, durch die Selbstnegierung zum Begreifen der Unendlichkeit des eigenen Seins zu kommen. Aber in dem oben zitierten Fragment kann man nur die begeisterten Impulse oder die Träumereien als den *zeitweiligen* Übergang des eigenen Seins in die andere Realität sehen. Der Traum geht zu Ende, doch wir bleiben im Hier und Jetzt. Findet sich hier nur ein ekstatischer Genuss der Schönheit der Farben im Buntglasfenster, so wird, während man die Fülle der Gegenwart durch die Anschauung des Überlaufens der Farben

siert wird, zusammenführen. Das mathematisch Erhabene ist ebenfalls eine Ableitung der Idee des Unförmigen. Die als hässlich¹⁵⁷ wahrgenommenen Ereignisse werden oft als „erhaben“ charakterisiert. Diese Suche nach dem Erhabenen in den Ereignissen mit negativer Konnotation kann jedoch destruktive Folgen haben und Gewalt legitimieren.

in den Scherben der zerbrochenen Bewusstsein begreift, die Faszination nicht mehr als Hürde für die Erkenntnis der Wahrheit wahrgenommen.

- 157 Nach Umberto Eco hält das Hässliche als eine Unterform des Teuflischen und Grauenvollen „seinen Einzug in die christliche Welt mit der Offenbarung des Evangelisten Johannes“ (*Die Geschichte der Hässlichkeit* (hrsg. v. Umberto Eco; aus dem Italienischen von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vagt). München: Hanser, 2007, S. 73). Er macht eine sehr wichtige Bemerkung, die die Logik der Entstehung des Erhabenen im Kontext der bestimmten Epoche zu verstehen erlaubt: „In der Apokalypse hingegen wird uns nicht das kleinste Detail erspart. Dies gilt natürlich nur unter der Voraussetzung, dass wir keine allegorische Interpretation vornehmen wie die verschiedenen Bibelexegeten, sondern die Offenbarung dem Wortsinn nach verstehen als Schilderung ‚wahrer Dinge‘, die zukünftig geschehen sollen, denn so wurde sie von der volkstümlichen Kultur rezipiert und in der Kunst der folgenden Jahrhunderte verwendet“ (ebd.). Hier lässt sich eine Parallele mit der Katharsis-Lehre ziehen, die auch durch die Rezeption der Darstellung der göttlichen Strafe in der Kunst hervorgerufen wird. Im ersten Fall geht es um die Mythologie, im zweiten um den christlichen Glauben. Eco zitiert die „Vision“ (oder Apokalypse, Offenbarung), worin sich das für das Erhabene charakteristische Motiv entdecken lässt – die Vernichtung des Selbst, die hier aber buchstäblich erfolgt. Die Metapher des Schwunds der *sichtbaren* Natur wird hier konstituiert: „Die Sonne wird schwarz, der Mond wird zu Blut. Die Sterne des Himmels fallen auf die Erde herab, und der Himmel verschwindet wie eine Buchrolle, die man zusammenrollt. Bevor das siebte Siegel geöffnet wird, erscheint eine große Zahl der von Gott Auserwählten in weißen Gewändern, und als das Siegel geöffnet wird, blasen die sieben Engel, die vor Gott stehen, die Posaune. Und bei jedem Ton der Posaune fallen Hagel und Feuer auf die Erde herab, und es verbrennt ein Drittel des Landes, ein Drittel des Meeres wird zu Blut und viele Geschöpfe kommen um, Sterne fallen vom Himmel und die Zahl der Planeten reduziert sich um ein Drittel. Es öffnet sich der Schacht des Abgrunds, und Rauch steigt daraus empor. Und aus diesem Rauch kommen Heuschrecken und fallen, gerührt vom Engel des Abgrunds, über die Erde her“ (ebd., S. 74). Dieses Bild der Zerstörung trägt die kathartischen Motive der Reinigung, hier der Befreiung von der Sünde, sowie die erhabene Komponente, die die oben genannte Vision des Jüngsten Gerichts symbolisiert. Dieses religiöse Bild der Erlösung von dem irdischen Schmutz zieht sich als Leitmotiv durch die Kunst der nachfolgenden Epochen, und die Erwähnung des Jüngsten Gerichts findet sich nicht selten auch in der Beschreibung der Atombombenexplosion. In der Malerei wird der Zusammenstoß der zwei Welten durch die Darstellung der Chimären, Dämonen und der Grimasse des Schreckens auf den Opfergesichtern demonstriert. Augustinus zufolge sind die Monster schön, da auch sie Geschöpfe Gottes sind. Eco führt Zitate aus der *Enzyklopädie* an, wo die allegorische und spirituelle Bedeutung der Tiere erklärt wird (aus dem Physiologos) (ebd., S. 114–115). Allmählich ändert sich die chimärische Darstellung, und die duale Manier der Darstellung charakterisiert den Bezug auf den Menschen, den sogenannten „*physica curiosa*“, z. B. auf den Bildern von Giambattista della Porta, Agostino Carracci, Johann Karpar Lavater usw. Lessing beschreibt im *Laokoon*, wie wir von der Hässlichkeit abstrahieren „und uns bloß an der Kunst des Malers vergnügen“ können, weil wir „das Vermögen besitzen“. Diese Definition spricht nicht nur für das Geschmacksurteil, sondern auch für die Psychologie der Wahrnehmung.

Die „Vor-/Darstellung“ und die „Gewalt“ sind die Schlüsselbegriffe für die Bestimmung der Entstehung des Erhabenen und der Katharsis, allerdings nur im subjektiven Sinne, d. h. auf die Selbstbestimmung bezogen. Die Vorstellungen von höheren Stufen entstehen durch die Reflexion über die negative Erfahrung, die man gemacht hat. Der Versuch, sie zu wiederholen, und der künstliche Aufbau der Voraussetzungen dieses Versuchs bergen in sich die Gefahr einer absichtlichen moralischen Unterdrückung des Subjekts.

Die komparative Analyse der Lehre vom Tragischen und vom Komischen bei Friedrich Schiller und Karl Wilhelm Ferdinand Solger zeigt, dass die Tragödie eine universale Sprache „spricht“. Erst in den tragischen Sujets ist die Formel für die Entstehung der Gefühle, die zum Erhabenen führen, angelegt – im Gegensatz zur Komödie, die bei Aristoteles und Kant als eher flüchtig kritisiert wird. Die These von der tragischen Komponente des Erhabenen fand eine Bestätigung bei Nikolaj G. Tschernyschewski. Dazu wurde die katastrophale Komponente im Erhabenen betrachtet. Die „Katastrophe“ ist eine „schmerzhaft Entdeckung“, die etwas Schockierendes hat; durch sie kann die weitere Existenz in Frage gestellt werden. Unter Berücksichtigung der Begriffe „Vorstellung“ und „Gewalt“ lässt sich hier von einer vernünftigen Aktivität des Betrachters sprechen, der sein imaginäres Limit und seine Unvollkommenheit verstanden hat. Eine solche schmerzhaft Entdeckung der eigenen Grenzen an der Schwelle zum Unendlichen kann man „katastrophal“ nennen; darunter ist aber zugleich der Übergang zu einer neuen Stufe und die Entdeckung neuen Wissens zu verstehen. Allerdings darf nicht angenommen werden, dass das Künstliche das Natürliche in vollem Maße zu ersetzen vermag, da das künstlich Erhabene ein Zeichen für die Folgen, nicht aber für die Grundlage dieses Phänomens ist. Ich bevorzuge es hier, das Technische oder Kybernetische „künstlich“ zu nennen, und die Endung „-isch“ zeigt in diesem Sinne die Förmlichkeit in der Beschreibung des Phänomens an, das *nur* durch die Veränderung des eigenen Seins beschrieben werden kann. Die Analyse der Umwelt (sei sie nun verbal, natürlich oder künstlich) dehnt die Grenzen der Erkenntnis aus. Und diese unaufhörliche Bewegung *ist de facto* ein Zeichen für das Unendliche in uns, wie es dies auch für das sich erweiternde Universum ist, das von Wissenschaftlern als unendlich beschrieben wird. Das Erhabene ist diese Bewegung, die sich sowohl in der Natur als auch in uns selbst finden lässt. Hervorzuheben ist somit die Objektivität des erhabenen Zustandes als Idee der Ent-

wicklung im Kontext der Realität (*durch* die Natur und den menschlichen Geist)
als deren Symbol.

Teil II

Zur Frage nach dem technologischen Determinismus und der Definition der Realität

1 Der mechanische Instinkt als Voraussetzung des Technisch- Erhabenen

Im 19. Jahrhundert war die Idee der Selbstbestimmung der jungen amerikanischen Nation verbreitet. Das Verhältnis zur Natur nimmt einen wichtigen Platz in der Entwicklung der gesellschaftlichen Mentalität ein, was sich auch am Beispiel der Nationalhymne der USA festmachen lässt. Die Größe der Natur nahm auch eine prominente Stelle in der Landschaftsmalerei von Thomas Cole, G. Beck und Frederick Edwin Church sowie in den Novellen von W. C. Bryant ein. Entsprechend stellt Jack G. Voller fest, dass „the most obvious departure effected by the Americans was topographical: the Old World landscapes of medieval castles, ruined abbeys, and blasted hearts was a foreign and indifferent terrain for American romancers“.¹⁵⁸

Chandos Michael Brown meint, dass die Geologie sich „geschichtlich“ in allen Wissenschaften fortsetzt¹⁵⁹, da das Verhältnis zur Natur im höchsten Maße die Mentalität des Subjekts widerspiegelt. Im Fall der amerikanischen Tradition ist Brown zufolge in der Natur „die Signatur Gottes“ bzw. ein Zeichen der besonderen Anordnung und zugleich ein hohes Niveau der Erwartungen, die an die Menschen gestellt werden, zu erkennen. Brown sieht hier einen Nachweis „des Telos der amerikanischen Besonderheit“. Die Abbildung der Natur war „wundersam“, „furchtbar“ und „erhaben“. Brown behauptet, dass „das erste amerikanische Erhabene“ in der Novelle *The Prairie* von James Fenimore Cooper zum Ausdruck gebracht wurde. Cooper vergleicht die Prärie mit der ägyptischen Wüste und nennt sie eine „Erschöpfung“ (exhaustion) der Natur, den Raum, dem es nicht

158 Voller, Jack G. *The supernatural sublime: the metaphysics of terror in anglo-american romanticism*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1994, S. 209.

159 Brown, Chandos Michael. *The first American sublime*. In: *The Sublime: From Antiquity to the Present* (hrsg. v. Timothy M. Costelloe). Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2012, S. 158.

beschrieben ist, die „Kondition der zweiten Kindheit“, also die Naivität und Freude zu stützen. Die Schöpfungen der menschlichen Hand – die Säulen – stehen wie Wracks am steinigen Ufer, gleichsam als Beweis der Stürme der Zeitalter.¹⁶⁰ Dabei ist es vergeblich, um die Vergangenheit zu trauern und die Tage bis zum eigenen Tod zu zählen, da es das Schicksal aller Dinge ist, zu reifen und dann zu zerfallen.

Im Laufe der Geschichte versucht der Mensch die Vergänglichkeit zu überwinden, entweder mit dem Glauben an die Unsterblichkeit der Seele oder im Versuch, den Wandel der Zeit zu verlangsamen und dadurch das Unvermeidliche aufzuschieben. Er bildet die Realität um sich herum in dem vergeblichen Bestreben, sich zu schützen, und es entsteht die Frage, wo überhaupt die Grenze liegt, da die Versuche, sich in der Realität entsprechend zu positionieren, auf paradoxe Weise immer mehr zur Entfremdung von der Welt führen. Die Ausführungen über die Grenze zwischen dem Ich und dem Nicht-Ich haben eine theoretische Begründung in der Betrachtung der Ethik und Ästhetik des umgebenden Raumes¹⁶¹ gefunden. In der Folge wurde das Konzept des Umwelt-Erhabenen entwickelt.

Die Rhetorik über erhabene und erschreckende Erscheinungen verschiebt sich allmählich aus dem Gebiet der Natur (also von den theoretischen Erwägungen mit Blick auf Landschaften bzw. Gebirge, Wüsten und Canyons) in die soziale Sphäre. Emily Brady vermutet, dass ein „new landscape taste was made possible by a number of economic, social, religious, and technological factors that enabled many people to have direct, relatively safe access to such places“.¹⁶² Sie stellt die Frage, was zur Veränderung der Reflexion über den erhabenen Zustand in der modernen Welt beigetragen hat und wieso das Phänomen des Erhabenen nicht mehr als das Begreifen der Natur, wie es noch in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts beschrieben worden ist, wahrgenommen wird. Brady geht davon aus, dass die Extremsportarten zu einer *ästhetischen* Reflexion beitragen, die dem Ausgangserlebnis des Erhabenen ähnlich ist, die Anwesenheit der unberührten Natur an den Orten der Menschen wird hingegen nicht mehr mit der glei-

160 Cooper, J. F. *The Prairie*. New York: Penguin Classics, 1986. S. 238–239.

161 Diesem Thema war z. B. die Konferenz „The Sublime and Environmental Ethics“ gewidmet, die am 9. März 2012 an der University of Edinburgh stattgefunden hat.

162 Brady, Emily. *The Enviromental Sublime*. In: *The Sublime: From Antiquity to the Present* (hrsg. v. Timothy M. Costelloe). Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2012, S. 173.

chen Begeisterung wahrgenommen wie in früheren Generationen, weil der Mensch sich alle Bedingungen für eine komfortable Existenz geschaffen und die Technologien in die Landschaft eingeführt hat. Letzteres beschreibt Leo Marx im Konzept des ländlichen Ideals. Hier stellt sich unausweichlich die Frage nach der Technologie als Bindeglied zwischen der Natur und dem Menschen, buchstäblich als das Instrument der Vervollkommnung.

Brady unterstreicht die Rolle der Einbildungskraft und verleiht dieser einen metaphysischen Status bei der Formung der Wahrnehmung des Erhabenen, die sie ähnlich wie Burke, Kant und Schiller „Gefühl“ nennt. Kant wie auch Schiller bezeichnen mehrmals das Erhabene entweder als *Gefühl* oder als *Idee*, worin sich meines Erachtens ein gewisser Widerspruch zeigt. Brady behauptet, das Natur-Erhabene sei von großem Interesse, und zählt die Charakteristika dieses Phänomens auf, wie sie auch von Burke genannt worden sind. Es fragt sich, welche Stellung die Einbildungskraft (die ja bei Kant an zentraler Stelle steht) bei der Entstehung des Erhabenen einnimmt. Nach Brady wird sie *durch* die Natur geboren; dabei verweist sie auf das Konzept des Mathematisch-Erhabenen bei Kant.

2009 haben Leonhard Emmerling und Stephen Bambury von der Auckland University of Technology, Neuseeland, das Ausstellungsprojekt *Out of This World* in der Paul St. Gallery realisiert. Darin wurden das Phänomen des Erhabenen und seine Perspektiven thematisiert. Die Ergebnisse der kreativen Suche und der theoretischen Begründung der Werte des betrachteten Prozesses finden sich in der gleichnamigen Arbeit.¹⁶³ Laut Emmerling scheiterte das Erhabene als politische und moralische Kategorie und *mutierte* zu einer Kategorie des Ästhetischen.¹⁶⁴ Dabei beruft er sich auf die Werke von María Isabel Peña Aguado¹⁶⁵ und Jean-François Lyotard.¹⁶⁶ Das Erhabene nennt er „Menschenmachwerk“, wie die Schönheit, welche der Mensch der Welt anheftet. Emmerling stellt fest, dass nicht mehr die Natur, sondern die Kunst das Medium des Erhabenen sei, weil die Natur nicht mehr als homogene, dem Zivilisatorisch-Technischen der Menschenwelt entgegengesetzte Macht existiert. Hier wendet er sich gegen Emily Brady und ihre Idee des Natur-Erhabenen:

163 Emmerling, Leonhard. *Out of This World*. Bielefeld/Leipzig/Berlin: Kerber Verlag, 2010.

164 Ebd. S. 8.

165 Zum Problem des Erhabenen vgl. María Isabel Peña Aguado, *Ästhetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard*. Wien 1994.

166 Lyotard, Jean-François. *Die Analytik des Erhabenen (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23–29)* (aus d. Franz. v. Christine Pries). München: Wilhelm Fink, 1994.

Menschliche Wahrnehmung ist in der Regel an Begrifflichkeit gebunden. Was wir nicht benennen oder zumindest nicht beschreiben können, können wir auch nicht erkennen. Farben, Flächen, Körper, Räume – all das erkennen wir über die Definition von Grenzen. Wir sehen nicht etwa den Raum an sich, sondern die Begrenzung des Raums: Wände, Markierungen etc. [...] Der Begriff des Sublimen beinhaltet eine Dimension, die unsere gewusste, definierbare und benennbare Wahrnehmung übersteigt, für die uns demnach die Worte und die Kategorien der Wahrnehmung fehlen.¹⁶⁷

Wenn die Einbildungskraft von natürlichen Gründen ausgeht (als Tätigkeit der Intelligenz), womit Brady einverstanden ist, bedeutet dies nicht, dass sie unmittelbar auf die natürlichen Objekte gerichtet ist. Aus diesem Grund gilt es, die Begriffe „Einbildungskraft“ und „Fantasie“ voneinander abzugrenzen, indem Letztere als die schöpferische Fähigkeit einer Umgestaltung der Realität begriffen wird. Eine weitere Frage wäre, ob es überhaupt nützlich ist, bei der Analyse des Erhabenen eine neue Terminologie in die „Umgebungen“ einzuführen, nachdem die Theorie über das Technisch-Erhabene dies geschafft hat, in der auf unmittelbare Weise die Probleme der Korrelation der natürlichen und künstlichen Natur interpretiert werden.¹⁶⁸

Nach Bemerkungen Hans Sedlmayrs in *Der Tod des Lichtes*¹⁶⁹ sind in der Epoche der Herrschaft der Technik die Hoffnungen¹⁷⁰ und Ängste¹⁷¹ der Mensch-

167 Spieler, Reinhard. *Grenzgänge der Wahrnehmung*. In: *The Sublime is Now! Das Erhabene in der zeitgenössischen Kunst* (hrsg. v. Elke Kania und Reinhard Spieler mit Texten von Joseph Imorde, Elke Kania, Barnett Newman, Friedrich Schiller, Peter Schneemann, Reinhard Spieler). Bern: Benteli Verlag; Burgdorf: Museum Franz Gertsch, 2006, S. 37.

168 Der Architekt Venturi behauptet (und dies unterstreicht auch Claus Bartels in seiner Lehre vom Technisch-Erhabenen), in der Epoche des Postmodernismus habe eine „populistische Verflüssigung der Natur und der Stadt zu einem multimedialen murmelnden Diskurs“ stattgefunden (Venturi, Robert. *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*. Braunschweig: Vieweg, 1978). Die Illusionslandschaft des 18. Jahrhunderts war Bartels zufolge eine proto-„postmoderne“ Unterhaltungslandschaft (Bartels, Klaus. *Über das Technisch-Erhabene*. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (hrsg. v. Christine Pries). Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989, S. 297). Er geht davon aus, dass die künstlichen Gewässer, die Grotten, die „Lava“ speienden Vulkane etc., also alles, was für das Landschaftsdesign charakteristisch war, das Gefühl der Überraschung und Begeisterung wecken sollte, als wäre der Beobachter wirklich in Gefahr. Diese Illusion der Gefahr wurde, wie mir scheint, künstlich im Bewusstsein des Konsumenten kultiviert und die Nachfrage nach solcher Unterhaltung hat eine ganze Industriebranche geschaffen. Auf solche Weise wird die Natur durch der Technologie vertrieben.

169 Sedlmayr, Hans. *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*. Salzburg: Otto Müller, 1964.

170 „Die wahre Hoffnung hier ist, daß die in Gang gekommene zweite Phase des technischen Zeitalters die erste nach und nach kompensieren, ihr Gegengewichte schaffen wird, bevor

heit eng mit den Technologien verbunden. Die Technik erscheint hier als „weltumfassende Macht“¹⁷². Man kann von einer Polemik zwischen Sedlmayr und David Nye sprechen, der eine jahrhundertealte Tradition des Technikverbrauchs, die zu einem integrierten Teil des Lebens geworden ist, aufzeigt. Aber Sedlmayr geht noch weiter in seinen Behauptungen und spricht davon, dass erst in unserer Zeit die Technik eine wahre Revolution im Bewusstsein bewirkt und sich massiv auf die Welt ausgewirkt habe. Laut Sedlmayr sterben die Naturvölker und die charakteristischen Halbkulturen wie die Tierarten aus. Etwas Ähnliches hat Leo Marx in seinem Werk *The Machine in the Garden* behauptet. Mit ironischem Ton verweist er auf die Kolonisation des Westens und die Vernichtung der indigenen Bevölkerung des amerikanischen Kontinents, wenn er von der „Nebenwirkung“ der Natureroberung spricht. Dabei findet die darwinistische Theorie der Evolution eine neue Lesart in der Epoche der *Veränderung* der Natur. Sedlmayr kritisiert die Lehre von Spengler über die Spätzeit der abendländisch-europäischen Hochkultur. Durch die Technologie wird, wie er glaubt, die Zivilisation gestärkt, von ihrem Untergang könne keine Rede sein.¹⁷³ Die Vorstellung eines Niedergangs der Hochkultur wurde indes von Herbert Marcuse geäußert, der in dieser Hinsicht als Opponent Sedlmayr bezeichnet werden kann.

Sedlmayr beruft sich auf P. de Latil¹⁷⁴, der behauptete, die Erfindung von „Maschinen“ sei mit der nicht trivialen Anlage zur Berechnung und zum *Denken* verbunden. Dies kann als Statement zum Thema der künstlichen Intelligenz bezeichnet werden. Solche Erfindungen laut Sedlmayr dem Menschen dabei, „ein Privileg des menschlichen Geistes“ zu spüren und der Lösung des Rätsels der menschlichen Existenz näher zu kommen. Auch Walther Ch. Zimmerli meint, dass sich „im technologischen Zeitalter [...] Technik als die Natur des menschlichen Geistes“¹⁷⁵ erweist. In diesem Kontext kann die industrielle Landschaft

noch die Hypertrophie der ersten die letzten Reserven der Erde, der menschlichen Substanz aufgebraucht hat“ (ebd., S. 165–169).

171 „[...] die vielen Gefahren und die eine große Gefahr des technischen Zeitalters kommen nicht oder nur zum kleinsten Teil aus der Technik, sondern entweder aus sehr alten menschlichen Eigenschaften, wie Machtstreben und Eigennutz, aus mangelnder Sachlichkeit, Verantwortungslosigkeit, Unvernunft und Starrheit, oder Philosophien und Ersatzreligionen, die unter dem Vorwand, den Menschen zu erhöhen wie noch nie, ihn zuletzt erniedrigen und verstümmeln“ (ebd., S. 160–161).

172 Ebd., S. 150.

173 Ebd., S. 152.

174 P. de Latil. *La pensée artificielle*. Paris: Gallimard, 1953.

175 Zimmerli, Walther Ch. *Das antiplatonische Experiment. Bemerkungen zur technologischen Postmoderne*. In: *Technologisches Zeitalter oder Postmoderne?* (hrsg. v. Walther Ch.

nicht mehr als Ersatz der natürlichen Natur, sondern als Willensakt der Menschen, der darauf gerichtet ist, das Transzendente durch das Immanente zu begreifen, vorgestellt werden. Das wirft die Frage nach der Rolle der Technik beim Streben nach dem Selbstverständnis des Menschen auf. Der Logik von Zimmerli folgend, ist die Technik nur ein Instrument in den menschlichen Händen – der Homo faber werde zum „Macher seiner eigenen Evolutionsbedingungen“. Folglich perfektioniere die Entwicklung der Technik auch die menschliche Intelligenz. Ein technologischer Determinismus lässt sich hier gewiss nicht bestreiten, da der evolutionäre Entwicklungsweg ein fester Bestandteil der Geschichte der Menschheit ist. Angetrieben vom Überlebensinstinkt, gerate der Mensch in die Abhängigkeit von der Technologie, denn ohne diese, so Zimmerli, wäre der Progress unmöglich. Folglich bestimme die Technik den Verlauf, den die Entwicklung des menschlichen Denkens nimmt, und dadurch verwandle er sich zum *Subjekt* bzw. zum vollwertigen *Anderen*, indem der Mensch sein eigenes Ich zu begreifen versucht. Rainer Piepmeier nennt die Quelle dieses Anderen das Erhabene unter Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Naturbeherrschung: Er bezeichnet es als „ein Verhältnis von Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit“, „in dem das Andere anerkannt ist, ohne dass Selbsterhaltung und neuzeitlich definierte Freiheit bedroht sind“¹⁷⁶. Aber das Dasein des Anderen stellt ursprünglich einen Konflikt dar, da die Unmöglichkeit der Willensverbreiterung eine Gefahr der Unwissenheit, der Unvorhersehbarkeit und der Unberechenbarkeit des Verlaufs der Ereignisse in sich birgt.

Sedlmayr spricht von der Präsenz der drei Phasen des technischen Zeitalters. Die erste unterteilt er in drei Momente: Nutzung der Dampfkraft, der Elektrizität und der Atomkräfte. Ihren Verbrauch nennt er die „anorganische Seite der Welt“¹⁷⁷. Diese Zeitperiode ist für die Entwicklung der Physik und der Chemie charakteristisch. Hier macht Sedlmayr eine wichtige Bemerkung über die Entfremdung des Menschen von der Natur durch den Verlust der moralischen Normen hinsichtlich einer „Beschränkung der erlaubten Mittel“ und durch die Absage an die Vergangenheit als „unnützer Ballast“. Ein solches Verhältnis zur Wirklichkeit hält Sedlmayr jedoch für bedenklich, da sich tendenziell ein durch den

Zimmerli). München: Wilhelm Fink, 1988, S. 13–35, hier S. 26.

176 Piepmeier, Rainer. *Finis hominis? Postmoderne Philosophien und die Frage nach der Wissenschaft der Technik*. In: *Technologisches Zeitalter oder Postmoderne?* (hrsg. v. Walther Ch. Zimmerli). München: Wilhelm Fink, 1988; S. 127–152, hier S. 144.

177 Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes*, S. 155.

„Umgang mit Leblosem trainiertes Denken und eine ihm entsprechende Technik“ darin zeigen. Diese erste Phase des technischen Zeitalters sei allerdings beendet. Ihr Auslaufen bezeichnet er als die Wiedergeburt des Menschen, da die früher – in der Zeitperiode der „grobe Industrialisierung“ – eingesetzten Forschungsmethoden auf die „lebendige Natur“ nicht anwendbar seien. Die Berufung auf die Natur erfolge aber nicht „aus dem romantischen Wunsch, zur guten alten Zeit zurückzukehren“, d. h. im Sinne einer Suche nach dem „ländlichen Ideal“ in der Interpretation von Leo Marx, „sondern aus rein sachlichen Erfahrungen und Erwägungen“. Sedlmayr warnt zugleich vor dem Versuch, die Wissenschaft in die „Bereiche des Seelischen und des Geistigen“ einzuführen. Das aber ist gerade angesichts der Beispiele des Technisch- und Kybernetisch-Erhabenen bemerkenswert. In der zweiten Phase sieht Sedlmayr demgegenüber ein Zeichen der wahren Umgestaltung, der Wiedergeburt „des Geistes“, des Übergangs zur „menschlichen Modernität“¹⁷⁸.

Es ist unmöglich, die Ergebnisse des Entwicklungsprozesses vorherzusagen. Eine solche Bestrebung zur Lösung der Rätsel des Seins charakterisiert Sedlmayr als „Fortschritt zum Ende“¹⁷⁹. Mit Blick auf die dritte Phase bemerkt er: Wem die Frage, „was von Rechts wegen um des Menschen willen geschehen soll, noch nicht wichtiger geworden ist als die Frage was geschehen wird, der ist noch nicht frei von der Sklaverei der Zeit und des Zeitgeistes“¹⁸⁰. Aber auch die Frage nach der Klassifikation des Wissens und dem *stufenweisen* Verbrauch der Technik, den er vorschlägt, verweist auf einen begrenzten Zeitrahmen. Die Frage danach, was *folgt*, spricht vom Streben, das Wissen zu erhalten; ebenso geht es darum, das Vorhandensein des freien Willens nachzuweisen.

Sedlmayr bemerkt, dass die Kunst die unheimliche Welt ausdrücke. Er behauptet, dass die Darstellungstendenz der fantastischen Objekte, der Todessymbolik, der Gespenster etc., also alles, was Angst und Leiden provoziert, ein Symptom der Genesung sei, denn „im Leiden wird die Störung der Ordnung anerkannt“¹⁸¹. Früher wurde jedoch dieses Unheimliche im Bewusstsein des Rezipienten auf die organische Natur bezogen. Was die künstliche Natur bzw. den Übergang zum Urbanen und zur Landschaft, die die Person aus dem Sichtfeld verdrängt, angeht, so ist nun zu fragen, was wir überhaupt *künstlich* nennen.

178 Ebd., S. 159.

179 Ebd., S. 159.

180 Ebd., S. 160.

181 Ebd., S. 218.

Kant zufolge würden wir eine künstliche Natur unmöglich die Quelle des Erhabenen nennen. Hier ist es hilfreich, sich an Kants Beschreibung des Gesangs einer mechanischen Nachtigall in der *Kritik der Urteilskraft* zu erinnern. Erkennen wir die Falschheit, so Kant, bringt es keine anderen Gefühle hervor außer *Ablehnung*. Man kann auch den Garten mit dem weiten Land vergleichen: Die Winzigkeit des einen Objekts zaubert im besten Fall ein Lächeln ins Gesicht, und wir vermögen in dem Angeschauten die Zeichen des Schönen, aber auf keinen Fall des Erhabenen zu finden. Wir *müssen* die organische Einfügung des Objekts in die Landschaft erkennen, wie Leo Marx postuliert. Ein echtes Ausmaß, wie bei der Anschauung der Prärie oder des Ozeans, ist erforderlich, so lässt sich hier wieder an die Idee Burkes von der Notwendigkeit der zeitlichen Rahmung für die Erkennung des Maßes des umgebenden Raums anknüpfen.

Aber die Einbildungskraft des Menschen hat dazu beigetragen, dass er dank der Technologien in der Lage ist, die ihn umgebende Realität in ihrer Gestalt zu ändern. Die Reflexion über das Ergebnis der kreativen Bemühungen bzw. das Bewusstsein der Fähigkeit der Herrschaft über die Natur bildet die nächste Stufe im Übergang des Erhabenen vom Diskurs des natürlichen zum Diskurs des künstlichen Raums. Diese Stufe ist durch die Theorie des Technisch-Erhabenen sowie die Rhetorik über die neue Hässlichkeit gekennzeichnet. Nach Sedlmayr, ist im 19. Jahrhundert

eine Woge der Häßlichkeit über die Welt gegangen, die ebenfalls ohnegleichen ist. Von den neuen Vierteln der Großstädte frißt sie sich über die Vorstädte hinaus ins offene Land, greift über auf die Kleinstadt und das Dorf. Die Häßlichkeit der meisten neuen großstädtischen Viertel ist unbeschreiblich, atembeklemmend. [...] Diese neue Häßlichkeit hat im 19. Jahrhundert etwas Düsteres, Wildes Wucherndes, barbarisch Chaotisches, Individuelles [...] ‚Ich bin überzeugt, daß in keiner früheren Zeit der Mensch die architektonischen Ausdrucksformen mit Ekel und Widerwillen betrachtet hat‘ [...]. Im 20. Jahrhundert ist manches Gebiet dieser Häßlichkeit wieder entrissen worden, obwohl sie oft auch noch in den neuen Formen des sogenannten ‚sachlichen‘ Bauens weiterbesteht: in sinnlosen Proportionen, Farben und als ‚Funktion‘ getarnten ornamentalen Auswüchsen [...]. Das Verhältnis zur Landschaft bleibt namentlich in den modernen Massenquartieren ein brutales, der hypertrophe Verkehr ist kaum irgendwo menschlich bewältigt, und die Ödigkeit der Phalansterien wird durch die nur selten überwundene Ei-

genschaft der neuen Werkstoffe gesteigert, im Altern nicht wie die Werkstoffe früherer Zeiten schöner, sondern häßlicher und schäbig zu werden.¹⁸²

Die Annahmen der Futuristen haben, wenn es um die Entwicklung der Technologien und das Verhältnis zur dynamischen Darstellung der Wirklichkeit geht, ihre Quellen im viktorianischen England. Nicholas Taylor meint wie schon Jean Paul: „Erhabenheit symbolisiert Geschwindigkeit“¹⁸³. In der Kunst der Futuristen gilt die Geschwindigkeit als die Verkörperung des Lebens, in ihr gibt sich die Bestrebung zur Vervollkommnung zu erkennen. Ich nehme an, dass die Ideen der Futuristen zu der Entwicklung des Phänomens des Erhabenen beigetragen haben, insofern dieses immer mehr mit der Technologie korreliert. Die Entstehung einer solchen Synthese ist für die Wahrnehmung des Erhabenen als „technisch“ kennzeichnend.

Die Gedanken von Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), die oft als reaktionär und unannehmbar empfunden werden – zu erinnern ist etwa an die Rechtfertigung des Militarismus und der kolonialen Unternehmungen –, sind größtenteils Vorboten der Theorie des Technisch-Erhabenen. Marinetti preist die wissenschaftlichen Entdeckungen und verweist auf das Vorhandensein des mechanistischen Instinkts, der dazu Anlass gibt, die Technologie zu genießen und der Maschine einen Kultstatus zuzusprechen. Diese Technofantasie, als was seine Ideen bezeichnet werden können, erinnert an die von David Nye beschriebene ekstatische Begeisterung, die den Menschen bei der Anschauung der materiellen Ergebnisse seiner Intelligenz erfasst. Das Natürliche wird lediglich als Muster genommen, von dem der Mensch eine Kopie zu erschaffen versucht. Den mechanischen

182 Ebd., S. 187–188. Auch Umberto spricht von diesem Aspekt des Hässlichen: „[S]chaurige Bilder hoffnungsloser Großstädte und Industriegebiete finden wir auch in der Malerei der damaligen Zeit; bittere Reflexionen über die Hässlichkeit der Stadt gibt es bei Autoren wie Sedlmayr und Adorno“ (*Die Geschichte der Hässlichkeit* (hrsg. v. Umberto Eco; aus dem Italienischen von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vagt). München: Hanser, 2007, S. 347). Eine solche Beschreibung der Stadt und des Gedränges findet sich auch bei dem deutschen Philosophen Walter Benjamin (1892–1940). Die vorliegende Dissertation stellt sich daher die Frage, warum das Konzept der von Menschenhand geschaffenen Landschaften solche negativen Emotionen hervorrufen kann und ob ein Kompromiss bzw. eine harmonisch Koexistenz des Menschen in der Welt der Technologien und der Geschwindigkeit möglich wäre, da laut Jean Paul Letztere die Quelle des Erhabenen ist. Gerade aus diesem Grund analysiere ich die Ideen der Futuristen und behaupte, dass deren Vorstellungen die Basis für die Theorie über das Technisch-Erhabene sind.

183 Taylor, Nicholas. *The awful sublimity of the Victorian city. Its aesthetic and architectural origin*. In: *The Victorian City: Images and Realities* (hrsg. v. H. J. Dyos und Michael Wolff). London: Routledge & Kegan Paul Books, 1973, S. 431–447, hier S. 438.

Instinkt möchte ich in diesem Sinne als die Apotheose der Idee der Nachahmung bezeichnen, die eines der wichtigsten Motive für die Schaffung der künstlerischen Werke ist. Marinetti singt in seinen Manifesten die „Lobensode“ der Geschwindigkeit¹⁸⁴ bzw. mit dem Auge zu erfassende *Dynamik*, die durch den Motor einer Rennmaschine, den Deltadrachen etc. personifiziert ist. In dieser Hierarchie kann man auch die Evolution der Idee über das Technisch-Erhabene sehen, da das Alte, indem es den Neuheitsstatus verliert, aufhört, Bewunderung zu erregen und zu begeistern. Entsprechend sucht das Bewusstsein neue Quellen für die Bewunderung. Die Schaffung neuer Technologien ist ein künstlerischer Akt, ganz wie bei anderen künstlerischen Werken auch, bei denen sowohl der Autor als auch der Zuschauer (in diesem Kontext eher der „Konsument“) in wechselseitiger Abhängigkeit zueinander stehen. Angebot und die Nachfrage, die Rahmenbedingungen der Marktexistenz, wie sie heute bestehen, sind erst dann möglich, wenn die Idee des Fortschritts und die Notwendigkeit der Neuheit die Schaffung neuer Objekte begünstigen.

Seiner Entstehung nach ist der Futurismus in vielem einer beispiellosen Blüte des Flugwesens ab 1909 verpflichtet. Der Motorwagen, den Marinetti als „die mechanische Muse“ bezeichnete, ist durch das Flugzeug ersetzt worden. Hier zeigt sich die Macht der Gewohnheit, die dazu nötigt, Inspiration und Erhabenheit in neuen Technologien zu suchen, da die alten zunehmend lästig sind. Dabei lässt sich an die Idee Nyes über das Elektrisch-Erhabene, das ein Bindeglied im Prozess der Herausbildung des Technisch-Erhabenen ist, anknüpfen.¹⁸⁵

Kehren wir zur Problemstellung des Erhabenen zurück, müssen wir bemerken, dass, obwohl Marinetti sein Gefühl der Begeisterung nicht unmittelbar damit in Verbindung bringt, der Grundnachweis der Evolution der menschlichen Intelligenz großen Einfluss auf dieses Bewusstsein hat. Hier lässt sich an die Ankunft Marinettis in Milan erinnern, wo seine Einbildungskraft von einer Reihe von Straßenlichtern fasziniert wurde. Die Illumination der Metropole nimmt einen

184 *Futurism: An Antology* (hrsg. v. Lawrence Rainey, Christine Poggi und Laura Wittman). New Haven/London: Yale University Press. 2009.

185 Schon vor Marinetti wurde die Technik im 19. Jahrhundert von Maxime du Camp („Der Kult des Alten in diesem Land ist der Somnambulismus, die Krankheit und die Epidemie“ (Les Chants modernes, 1860: 9-10) gepriesen. Du Camp kann als der Opponent von Leo Marx und dessen Idee des ländlichen Ideals angesehen werden, insofern er erklärt, dass es unmöglich sei, das Paradies in der Vergangenheit zu finden, weil es in der Zukunft auf uns warte. Folglich lehnt er die Idee der Ländlichkeit ab, in der ein Kompromiss zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen gesehen wird, und eine neue utopische Sicht wird gefordert, indem die Hoffnung auf die Zukunft gesetzt wird, wo die Technologie herrscht.

zentralen Platz in der Idee Nyes vom Elektrisch-Erhabenen ein. Eine Beschreibung dieses Grundkonflikts zwischen dem Ländlichen und dem Städtischen, einer ländlichen Ruhe, die durch das Motorengeräusch gestört ist, kann man in *The Machine in the Garden* von Leo Marx finden. Die Stadt selbst beschreibt Marinetti als eine gigantische Maschine. Laut Günter Berghaus versuchte Marinetti die italienischen Romantiker von ihrer Angst vor der dynamischen Kraft des modernen Lebens zu „heilen“¹⁸⁶, d. h. ihnen dabei zu helfen, in sich den erhabenen *Instinkt* zu bewältigen. Marinetti wollte die negative Wahrnehmung der Technologie durch eine positive ersetzen. Es lässt sich vermuten, dass Marinettis Konzept der Vorgänger des Technisch-Erhabenen ist, da die Basis dazu die Dominanz der Technik über der Natur ist. Der von dieser Idee inspirierte Mensch stellt die Welt um sich herum wieder her und nimmt sich als der Demiurg wahr. Indem er so den wahrhaften Schöpfer ablehnt und dadurch die Verbindung mit dem Transzendenten verliert, ist er in der Welt der Dinge eingesperrt.

Die neue ästhetische Erfahrung der Futuristen kann man als ihren Glauben daran bezeichnen, es sei dank der Wissenschaft möglich, sich in den unbegrenzten Kosmos zu begeben. Hier ist wieder die Rede von der Ersetzung des Transzendenten durch das Immanente, da das Erhabene als Idee und Instinkt die Form ersetzen wird. Der Verlust der Notwendigkeit, die geistigen Kräfte aus dem Natürlichen zu schöpfen, führt im Endeffekt zur Entmenschlichung und zur Notwendigkeit, einen mechanischen, sich der neuen Welt anpassenden Menschen zu schaffen.¹⁸⁷

Hier stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang des Erhabenen mit den Grundlagenforschungen sowie nach dem Wesen des künstlerischen Prozesses, dessen Quelle *die Natur zweiter Ordnung* ist. Eine wichtige Bemerkung macht in diesem Kontext Gadamer:

186 Berghaus, G. *Futurism and the technological imagination*. Rodopi, 2009, S. 19.

187 Auf die von Berghaus analysierten Ideen der Futuristen über die „Entmenschlichung“ und „Weltrekonstruktion“ würde ich die Idee des Technisch-Erhabenen anwenden. Den mechanischen Instinkt in der Interpretation Marinettis verstehe ich als das im Bewusstsein angelegte „Prinzip des Demiurgen“ bzw. als das Bedürfnis zu schaffen. In diesem Sinne entbehrt dieses Prinzip allerdings des romantischen Flairs und vertieft sich in die Dynamik, die die Technik umfassend ermöglicht. Wie wir sehen, geht die Idee über das Erhabene hinaus, über das vertrauliche Erlebnis der Begegnung mit der Wirklichkeit im Äußeren, in dem der Mensch seine Ängste verkörpert sieht und die Dynamik des Gedankens buchstäblich versteht, um diese Ängste zu bewältigen. Dabei bemerkt er nicht sofort, dass er neue Ängste schafft. Aus diesem Grund würde ich das Technisch-Erhabene als *Postfuturismus* bezeichnen.

Gibt es noch eine Aufgabe des Dichters in unserer Zivilisation? Gibt es noch eine Stunde der Kunst in einer Zeit, in der gesellschaftliche Unruhe, das Unbehagen an der anonymen Massenhaftigkeit unseres gesellschaftlichen Lebens, von allen Seiten empfunden wird und die Forderung des Wiederfindens oder des Neubegründens echter Solidaritäten immer wieder sich erheben läßt? [...] Wo das Bewußtsein von nichts als „science“ erfüllt ist, d. h. von der Idolatrie des wissenschaftlichen Fortschritts, gibt es da noch solche Fügung von Worten, daß jeder sich in ihnen zu Hause findet?

Ohne Zweifel wird das Wort des Dichters in solcher Stunde anders sein müssen. Es wird mit der Reportage, mit der Beiläufigkeit, mit der Unterkühltheit des technischen Sprechens eine Verwandtschaft haben müssen.¹⁸⁸

In diesem Zitat lassen sich mehr als nur Spuren des Konzepts von Leo Marx über das ländliche Ideal erkennen.¹⁸⁹

188 Gadamer, Hans-Georg. *Verstummen die Dichter?* In: *Ästhetik und Poetik II: Hermeneutik im Vollzug*. Gesammelte Werke, B. 9. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993, S. 362–363.

189 Eine wichtige Bemerkung bezüglich der Technologie als einer mächtigen Form der Repräsentation macht auch Joseph Tabbi: „[A] simultaneous attraction to and repulsion from technology, a complex pleasure derived from the pain of representational insufficiency, has paradoxically produced one of the most powerful modes of modern writing in America – a technological sublime“ (Tabbi, Joseph. *Postmodern sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1995, S. 1). In den Werken von Donna Haraway werden auch die Probleme der Technologien, die ich im Kontext des Technisch-Erhabenen beschreiben würde, beleuchtet. Sie schenkt ihre Aufmerksamkeit vor allem der Phänomenologie, der Technologie und der „technoscience“ – darunter versteht Haraway die Synthese der Wissenschaft und der Technologie, der Natur und der Gesellschaft, des Subjekts und des Objekts – „and the natural and the artificial that structured that imaginary time called modernity“ (Haraway, Donna. *J. Modest Witness@Second Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouseTM*. New York: Routledge, 1997, S. 3). Eines der bekanntesten Werke von Haraway ist *A Cyborg Manifesto* (Haraway, Donna J. *A Cyborg Manifesto*. In: *Readings in the philosophy of technology* (hrsg. v. David M. Kaplan). Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford: Rowman & Littlefield, 2004, S. 161–177), das ich als Nachahmung und Antipode bzw. als eine Art „femininer Antwort auf den Futurismus“, wie er in den Manifesten Marinettis zum Ausdruck kommt, bezeichnen würde. Haraway gibt zu, dass die Redakteure von *The Socialist Review* sie baten, eine Prognose zum „socialist feminism in the context of the early Reagan era“ zu geben. „The West German socialist journal *Das Argument* wanted me“, so Haraway, „to write about reproductive technologies, and the cyborg is an obvious place for making reflections on the technologification of reproduction“ (*Chasing Technoscience: matrix for materiality* (hrsg. v. Don Ihde und Evan Selinger). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2003, S. 49). Dieses Werk vermittelt laut Haraway die Auflösung des Dilemmas „between a humanistic and partly technophobic concept of care“ und entspreche „powerful and uncritically self-glorifying visions of the progress, embedded in the discourses of medical science“ (ebd., S. 51).

Von großem Interesse ist ihre Stellungnahme in Bezug auf die Entwicklung der Technologien in den USA: „Biology and evolutionary theory over the last two centuries have simultaneously produced modern organisms as objects of knowledge and reduced the line

2 Das ländliche Ideal und der Verlust der Natur: Technokatarsis statt des Erhabenen

In *The Machine in the Garden* bezieht sich Leo Marx mit dem Begriff des Gartens auf die Idee des „virgin land“ und verweist damit auf die Nostalgie im Hinblick auf den natürlichen Lebensraum. Marx selbst definiert die Entstehung des neuen Paradigmas, das sich im Denken der Kolonisten zeigt, durch die Herausforderung der weiten Landschaften der Neuen Welt, die Adaptation an die neuen Existenzbedingungen. Dieses ländliche Ideal möchte ich als das Bindeglied zwischen längst vergangenen und fast vergessenen Zeiten und einer ungewissen Zukunft bezeichnen, als Bindeglied, das an der Grenze des *Hier* und *Jetzt* liegt. Wolfgang Iser erkennt hier den Traum vom Paradies:

Die Menschen träumen vom Paradies. Dieser Traum ist ein doppelter: Rückwärts bezieht er sich auf einen verlorenen Zustand vom Anbeginn der Zeiten, vorwärts zielt er auf einen neuen, utopischen Glückszustand, auf ein neues Paradies, das durch die menschliche Geschichte erreicht werden soll.¹⁹⁰

Aber diese Sehnsucht nach Entdeckungen könnte sich letzten Endes in eine Tragödie umkehren, da die Folgen des Eingreifens in den natürlichen Lauf der Dinge zunehmend irreversibel sind. Am Beispiel der Besiedelung des amerikanischen Kontinents lässt sich das Problem des Erhabenen als Anklang an die Entwicklung der Technologien betrachten. Wie schon am Beispiel des „ersten amerikanischen Erhabenen“ erwähnt wurde¹⁹¹, hat die Idee der Nähe zu Gott, der den Heimatlosen seine Gunst erweist, ihre Spuren bei den Siedlern hinterlassen, die die ihnen

between humans and animals to a faint trace re-etched in ideological struggle or professional disputes between life and social science [...]. But basically machines were not self-moving, self-designing, autonomous. They could not achieve man's dream, only mock it. They were not man, an author to himself, but only a caricature of that masculinist reproductive dream. To think they were otherwise was paranoid. Now we are not so sure“ (Haraway, *A Cyborg Manifesto*, S. 163). Wenn man die Entwicklung der Technologien aus Sicht der Evolution betrachtet, ist die Bestrebung *des Menschen* (hier ohne feministische Anschauungen im Sinne von Haraway) nach einer Transformation der Realität offensichtlich. Entsprechend ist hier die Rede von der Evolution der menschlichen Intelligenz infolge der Observation der Auswirkungen der Naturkatastrophen. Ich behaupte, dass auf der Basis der Werke von Haraway, die die Probleme der Korrelation von Technologie und Wirklichkeit berühren, ein Umdenken im Hinblick auf die Ideen bei Marinetti und Leo Marx eingesetzt hat.

190 Iser, Wolfgang. *Grenzgänge der Ästhetik*. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1996, S. 289.

191 II.1 Paragraf der vorliegenden Dissertation.

sich öffnende Neue Welt als von oben gewährte Quelle der Neugestaltung wahrgenommen haben.

Ein wichtiges Ereignis, das den Gang der Entwicklung der Ländlichkeitsidee und den Triumph der Technologie in den USA bestimmt hat, sind die *Notes on Virginia* (1785) von Präsident Jefferson. Leo Marx betont, dass „the idea that the American continent may become the site of a new golden age could be taken seriously in politics“¹⁹². Diese neue Rhetorik über die Notwendigkeit der Existenz im Rahmen der maschinellen Landschaft wird durch den Wechsel der moralischen Wahrzeichen markiert. Marx spricht von der Transformation des Bewusstseins – hier scheint mir ein Vergleich mit den Vorstellungen Marinettis über den mechanischen Instinkt angebracht –, dessen Kennzeichen die Wahrnehmung des Erhabenen als technisch ist:

The entire relation between man and nature is being transformed [...]. It is the new mechanized landscape itself which may be expected to induce this ideal state of mind. In explaining how the sight of a railroad will inspire future generations, this writer¹⁹³ reveals the assumption lying back of the progressive rhetoric, which also may be called the rhetoric of the technological sublime.¹⁹⁴

Der Mensch ging irrtümlich von der Überlegenheit der Technik über die Natur aus. Hier lässt sich an die Begeisterung bei der Entdeckung der Dampfmaschine erinnern, die in der Gesellschaft als eine vollkommene „Waffe“ im Kampf gegen die bislang als unübertroffen geltenden Naturkräfte gesehen wurde. Die Vorstellung von der Überlegenheit der Intelligenz über die Natur, der Glaube an den Fortschritt, der in der Aufklärung zum Postulat wurde, fand weiteren Auftrieb durch die Vervollkommnung der Technologie. Leo Marx behauptet, dass in der Zeit der wissenschaftlich-technischen Revolution die Bewunderung der schönen technischen Objekte erhabene Ideen erzeugt hat. Meines Erachtens zeigt sich hier zunächst eher so etwas wie Enthusiasmus. In den Annahmen von Marx über das Erhabene lässt sich die Rückkehr zu den ekstatischen Motiven erkennen, aber in diesem Fall liegen die Quellen dafür nicht in der Natur, sondern in der Technik.

192 Marx, Leo. *The machine in the garden: Technology and the pastoral ideal in America*. Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 74.

193 Marx beruft sich auf den Autor des Artikels in *Scientific American* (S. 194–195).

194 Ebd., S. 195.

In diesem Kontext scheint der allmähliche Übergang zur Selbstnegierung¹⁹⁵ und als Folge davon zu einer nihilistischen Wahrnehmung der Realität nur konsequent zu sein, was in der Philosophie und Kunst des Postmodernismus dann umfassend seinen Ausdruck gefunden hat.

Die Idee der Autonomie des Selbstbewusstseins erzeugt das Gefühl einer Distanz gegenüber dem Anderen; das Verhältnis zu ihm kühlt sich ab. Diese eigenwillige Vernachlässigung des Orientierungspunkts kann zur Abtrennung der Selbstidentifizierung führen. Wie wir bei der Analyse der Philosophie der Wahrnehmung sehen, sucht sich das Bewusstsein einen Modus, mit dem es korrelieren bzw. in dem es als Ergebnis der Gegenüberstellung neue Daten über das System und seinen eigenen Platz in diesem erhalten kann. Ohne Gleichsetzung im Rahmen des Systems verliert das Bewusstsein die Möglichkeit der Selbstidentifizierung. Nur auf sich selbst gerichtet, führt es zur Selbstnegierung. Es ist kaum möglich, sich auf die leeren Formen zu richten, und das Äquivalent des Erhabenen suchen wir in den realen Modi des Daseins.

Um die Beschränktheit zu erkennen, braucht das Bewusstsein ein äußeres Reizmittel, das zur Reflexion anregt. Aus diesem Grund ist die Realitätsanschauung der Katalysator für das Ausgangserlebnis dieses Phänomens. Wir nehmen die Objekte nicht an sich wahr, sondern fangen das von ihnen reflektierte Licht auf. Im Dunkeln können wir die Objekte nur *fühlen*. Infolgedessen entwickelt sich ein sinnliches Bild im Bewusstsein. Diese sinnliche Erfahrung ist die Basis für die Herausbildung der Vorstellungen. Jede Bedeutungslücke versuchen wir mit Bildern bzw. Sinneseindrücken zu füllen. Wie kann man verstehen, was „rot“, „rund“, „hoch“ im Vergleich zu „grün“, „quadratisch“, „klein“ bedeutet? Es lässt sich mit „Nicht das, was gegeben ist“ zum Ausdruck bringen. Ist es möglich, die Farbe zur Klasse der Objekte zu rechnen? Sie existiert nicht außerhalb des jeweiligen Kontextes, sei dieser nun „Erdbeere“ oder „Rubin“. Wir klassifizieren die Objekte unserer eigenen Erfahrung zufolge und fassen die präziseren zusammen. Es muss betont werden, dass wir am meisten die natürlichen Objekte als Beispiel nehmen. Aber die Erdbeere wechselt während der Reifezeit ihre Farbe, der Rubin

195 Unter diesem Begriff verstehe ich die Vernichtung des eigenen Seins. Dieser zerstörende Prozess ist die Folge des versuchten Eingreifens in die Naturgesetze bzw. der Entwicklung der künstlichen Intelligenz, d. h. des Ersetzens des Natürlichen durch das Künstliche. Der Begriff wird z. B. von Claudia Opitz, Ulrike Weckel und Elke Kleinau in *Tugend, Vernunft und Gefühl (Geschlechterdiskurse der Aufklärung)*, 2000, oder von David Friedrich Cless in *Versuch einer kirchlich-politischen Landes- und Kulturgeschichte von Württemberg bis zur Reformation*, 1806, benutzt.

entfaltet seinen charakteristischen Farbton beim Wechselspiel des Lichtes, das sich an seinen Seiten spiegelt. Die Grenzen der Objekte in der Natur werden in der Geometrie der Fraktale berechnet. Solche (im Sinne einer scharf ausgeprägten Symmetrie) unscharfen Umrisse nenne ich „Kontur“, in deren Kontext die Objekte der sinnlichen Erfahrung gegeben sind. Wenn wir uns z. B. den Apfel vorstellen, beziehen wir uns im Gedächtnis auf all diejenigen Merkmale, dank derer wir dieses Objekt aus einer Reihe unterschiedlicher Objekte auswählen. Und diese Merkmale sind „rund“, „Frucht“, „am Baum hängend“, „essbar“ etc.

Begonnen haben wir somit mit den geometrischen Merkmalen, mit der *Kontur*, die unsere Einbildungskraft uns bietet. Mit dieser Kontur können wir das Objekt erkennen. Wir gewähren dem Objekt charakteristische äußerliche Anzeichen und nicht symbolische, da im Bewusstsein die Hüllen festgehalten werden. Auf welche Weise haben wir uns die Frucht vorgestellt? Kant nennt diese Prozedur die Auswertung der grafischen Darstellungen mit Blick auf die reinen Begriffe und führt als Beispiel den empirischen Begriff „Teller“ sowie den geometrischen Begriff „rund“ an, die auf die abstrakte „Rundheit“ verweisen. Und diese „Rundheit“ statuen wir mit Kennzeichen aus, mit denen die sinnlichen Erfahrungen einen „Teller“ bauen und als geometrischen Begriff fertigen. Als Nächstes ließe sich fragen, ob es möglich wäre, solche Begriffe wie „Schall“, „Schweigen“ und „Panik“ zu konkretisieren. Der Schall wird schematisch durch Noten dargestellt, die Partitur kann aber ohne die entsprechende Ausbildung nicht verstanden werden; das Schweigen kann man anlässlich des Tons der Stimme klassifizieren bzw. der Schwingung der Schallwellen, die sich im Raum brechen und grafisch darstellbar sind.

Aber wie steht es mit den Gefühlen an sich? Sie können erst im Vergleich zu anderen, gegensätzlichen identifiziert werden. Etwas Unvorstellbares wird symbolisch, nämlich durch die Analogie vorgestellt. Die realen Objekte, genauer ihre Konturen, bilden sich aus dem Gedächtnis. Kant nennt diesen Prozess das Produkt des reinen Einbildungsvermögens a priori. Er behauptet, es sei „etwas“ Ursprüngliches, das die Einbildung mit der Realität korreliert. Wir sind fähig, abstrakt zu denken, aber wir urteilen in Bezug auf das Bestehende. Es gibt etwas, so möchte ich anfügen, das die Prozesse und Phänomene ordnet, eine innere Harmonie, die z. B. den „Teller“ in der Einbildung gemäß dem Kanon der Töpfereikunst darstellt. Einmal vorgestellt, werden wir immer eine harmonische „Rund-

heit“ mit einem gewissen, uns aus unserer eigenen Erfahrung bekannten Teller assoziieren.

Aber bedeutet das nicht, dass alles durch unser „inneres Gefühl“ produziert wird? Was, wenn die reine Vernunft das Produkt unseres Einbildungsvermögens, d. h. im Hinblick auf die Idee sekundär ist? Das würde eine allgemeine Nachahmung der eigenen Einbildungskraft und Fantasie bedeuten. Dann würde es aber keinen Sinn machen, von Abstraktion zu sprechen, da diese dank der Einbildungskraft dem Konkreten analog wäre, wo es keine „Rotheit“, „Quadratischheit“ oder konkreten Bilder z. B. der Blume oder des Eiswürfels gibt. Es muss betont werden, dass das Bewusstsein beim Begreifen zu den geometrischen Begriffen zurückkehrt. In der Einbildung sind die Abbildungen, die durch die Frage „Was ist es?“ hervorgerufen werden, angelegt. Mit dieser Fragestellung gliedern wir bereits in abstrakte und konkrete Phänomene. Sie erscheinen für uns in gleichem Näherungsmaße, da wir ihr Wesen begreifen. Die räumlichen Charakteristika und die Frage nach dem Abstand sind dabei von ausschlaggebender Bedeutung. Wir denken an ein Objekt, so Burke und Gibson, und alle anderen Objekte treten in den Hintergrund. Dieses unbegrenzte Einbildungsfeld ist mit den Umrissen der Objekte sowie ihren nominativen Charakteristika gefüllt. Das Wort ist ein weiteres wichtiges Phänomen des Begreifens, noch eine „Kontur“, ein sinnlicher Kontext, der im Gedächtnis eine konkrete Assoziation hervorruft. Aus diesem Grund kann das Erhabene durch das Wort *und* das Bild hervorgerufen werden. Der Akt des Denkens wiederum ist die Bearbeitung der Worte, ein innerer Monolog. Aber das Wort ist kein abstraktes Phänomen, da es in sich die Grundmerkmale des Benannten enthält. Oben wurde erwähnt, dass das Bewusstsein ein Bild fixieren kann, und in diesem Moment sind die anderen Bilder abstrakt. Bei der Frage nach ihren Charakteristika und deren Hervorrufung werden sie entschlüsselt. Dieser Prozess der Einbildungskraft lässt sich mit „?“ markieren. Kant spricht davon, dass er keine Antwort auf die Frage habe, wie die Einbildung möglich ist. Dazu erinnern wir an die oben genannte These, dass sich das Ich bei der Selbstreflexion verleugnet. Hier finden wir dasselbe Prinzip der Selbstleugnung der Einbildung, die sich selbst *ohne Gegenüberstellung*, also *an sich* nicht beschreiben kann. Wir haben schon das „?“ gesetzt und damit die Charakteristika hervorgerufen. Die Fragestellung ist in diesem Fall die Antwort.

Es kann vorkommen, dass die Erwartung einer Antwort als Reaktion zu einem Unbehagen führt. Dies kann im Kontext des Erhabenen betrachtet werden, was

ich bereits als Ergebnis-Stimulus-Reaktion beschrieben habe, und findet dann statt, wenn das Bewusstsein Merkmale des Phänomens nicht sofort identifizieren und mit den anwesenden Kriterien korrelieren kann. Aus diesem Grund wird dieses Phänomen mit unserem eigenen realen Sein verglichen. Gerade das Erhabene als neue Datenausstattung ermöglicht die Vervollkommnung des Koordinatensystems im Bewusstsein. Dieser Zustand lässt sich als Übergang bestimmen.

Es steht zu vermuten, dass die neuesten Theorien über das Erhabene die Neubearbeitung der Theorie Burkes über die Angst vor dem Unheimlichen sind, wobei versucht wird, diese durch die Selbstnegierung zu überwinden bzw. durch den Verzicht auf dieses Koordinatensystem zu überwinden. Diese Selbstnegierung wird im Rahmen der Theorie über das Kybernetisch-Erhabene analysiert, wo der Kampf gegen das System und der durch die Idee des ländlichen Ideals ausgelöste Kampf gegen ideologische Kontrolle beschrieben werden. Aber diese Frage nach dem Unheimlichen transformiert sich bei Leo Marx zur Kritik des technologischen Determinismus.

2.1 Übergang zum Pessimismus

Diese Gedanken finden ihr Pendant in der Analyse der Kunstwerke, die Marx als „cultural symbols“ oder Produkte des gemeinschaftlichen Einbildungsvermögens beschreibt. Inwieweit diese Einbildung gehen kann, ist am Beispiel der Verwandlung der unberührten Natur zu Atomtestgeländen zu bemerken. Marx stellt die Frage, was die Menschen von der Harmonie mit der Natur zur Konfrontation angeregt hat. Trotz dieses Paradox, so Marx, versucht der Mensch mit der Kunst sich und die eingebüßte Ruhe erneut zu finden:

The soft veil of nostalgia that hangs over our urbanized landscape is largely a vestige of the once dominant image of an undefiled, green republic, a quiet land of forests, villages, and farms dedicated to the pursuit of happiness.¹⁹⁶

Der Mensch verliert den Bezug zur Wirklichkeit, und die einzige Quelle der Naturexistenz ist die Einbildung. Diese Anamnese, „die Nostalgie“¹⁹⁷, personifiziert

196 Marx, *The machine in the garden*, S. 6.

197 Die Nostalgie als das Erlebnis des Naturmenschen, der sich in die urbane Welt versunken sieht, ist auch von José Ortega y Gasset beschrieben worden (Ortega y Gasset, José: *Der Aufstand der Massen*. Hamburg: Rowohlt, 1958), ebenso von Sigmund Freud anhand des

den Versuch, das infolge eigenen Verschuldens entbehrte Bild im Gedächtnis zu behalten. Aber wie schon in den Werken der Schüler von Marx deutlich wird, ist dieses Bild für immer verloren, da die Nostalgie durch die Anschauung der urbanen Landschaften entsteht, die schon als *Natur* begriffen werden. Unvermeidlich durchbricht das Signal der Lokomotive als Dissonanz die Harmonie, wie Marx beispielhaft mit der Analyse von *Sleepy Hollow* (1844) zeigt.

Diese offensive Kraft der technologischen Zivilisation verdrängt letzten Endes die Natur aus dem Blickfeld des Menschen. Der Versuch, sie zurückzugewinnen, kommt Lovejoy zufolge in einem „Semiprimitivismus“ bzw. einem Zwischenzustand der Korrelation der Gegensätzlichkeit zum Ausdruck. Der Verlustschmerz transformiert sich letztlich, wie Leo Marx zeigt, zum Pessimismus, was sich in vollem Maße in der Zeit des Postmodernismus offenbart hat. Hat die Verkörperung der Ideen während des wissenschaftlich-technischen Fortschritts zunächst zu einem optimistischen Blick in die Zukunft beigetragen, ist die Frage nach dem Einfluss der Technologie angesichts ihrer fatalen Einwirkung revidiert worden – der Zweite Weltkrieg, die Tschernobyl-Katastrophe, der Vietnamkrieg, all diese traumatisierenden Ereignisse haben laut Marx zum sozialen Pessimismus geführt. Die Technologie selbst wird nicht durch diskrete Artefakte wie die Dampfmaschine repräsentiert, sondern sie ist eine Form der Kontrolle, sie mystifiziert sich, was zu einem „pessimistic sense of the technological determination of history“ führt. Gerade der postmodernistische Kritizismus sichert Marx zufolge die Echtheit des technologischen Determinismus. Dabei spricht er von der Ambivalenz der Gesellschaft in Bezug auf die Wirkung der Technologien, da „it is difficult to be clear about the consequences of particular kinds of technical innovation“¹⁹⁸.

Marx sieht das Paradoxe in der Situation, in der die Technik die Ursache des zunehmenden sozialen Pessimismus ist, trotz aller Innovationen im Bereich der Medizin, Elektronik, Chemie, Atomenergie etc., diesen Markierungsgrundstoffen der Ära der Modernität. Wenn, führt Marx weiter aus, in den „privilegierten“ Gesellschaften von den positiven Seiten der Entwicklung der Medizin und einem optimistischen Blick auf die Einbeziehung der Technik die Rede ist, wenn es sich beispielsweise um erfolgreiche Heilverfahren bei gefährlichen Krankheiten oder

unbewussten Wunsches einer Person nach „Freiheit“ (Freud, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1969).

198 Marx, Leo. *The idea of „Technology“ and postmodern pessimism*. In: *Does technology drive history. The dilemma of technological determinism* (hrsg. v. Merritt Roe Smith und Leo Marx). Zweite Ausgabe. Cambridge/London: MIT Press, 1995, S. 238.

um die Lebenszeitverlängerung und die Mortalitätssenkung handelt, dann ist die Lage mit Blick auf die Länder der Dritten Welt ganz anders, da solche Innovationen ein rasante Wachstum der Bevölkerung provoziert haben, was wiederum zu Hunger führt. Hier zeigt sich ein widersprüchlicher Zusammenhang von sozialem Optimismus und Pessimismus, die von der jeweiligen Gesellschaft abhängen. Hier kommt der Gedanke von einem gestörten natürlichen Gleichgewicht zum Ausdruck, wenn der adaptive Mechanismus des Menschen sich in ein progressiv-aggressives Streben nach einer totalen Kontrolle verwandelt hat. Entsprechende Vorstellungen entstanden in der Zeit der Aufklärung, als in der Gesellschaft ein „trust in the virtually limitless expansion of new knowledge of – and thus enhanced power over – nature“¹⁹⁹ herrschte.²⁰⁰

Es lässt sich an eine erfolgreiche Entwicklung der Landschaft „in den richtigen Händen“ denken. Dabei ist wichtig, bei dem eben angeführten Zitat die Aufmerksamkeit auf die Vorstellung einer ursprünglich bösen und unfreundlichen Natur zu richten, die man seinen Bedürfnissen anpasst und vor deren schädlichen Auswirkungen man sich dadurch zu schützen sucht. Darin kann man eine Analogie mit der Theorie von Burke über die Natur als die Quelle des Erhabenen sehen. Aber hier liegt der Schwerpunkt auf der Gefahr einer Umlenkung der Energie des „Siegers“ in eine andere Richtung: Da die feindliche Natur schon bekämpft ist, ist die Aufmerksamkeit auf die Gesellschaft als neuen Kampfplatz für die Selbstbehauptung und die Förderung der eigenen Dominanz zu richten. Die Technik spielt dabei eine wichtige Rolle. Aus diesem Grund könnte die These von Leo Marx von dem Unvermögen der Technik, eine Transformation in der Gesellschaft zu bewirken, aus einem anderen Blickwinkel betrachtet werden: Die Technik als selbstbewusstes Phänomen kann *noch* nicht auf den Verlauf der Geschichtsentwicklung einwirken. Der Mensch braucht sie *noch* als Instrument,

199 Ebd., S. 239.

200 In diesem Kontext einer „privilegierten“ und „unterprivilegierten“ Gesellschaft ist es angebracht, sich an Ludwig Trepl Charakterisierung der Technik „als Natureigenschaft der Rasse“ zu erinnern: „In der NS-Ideologie dagegen [im Vergleich zum klassischen Konservatismus] kann die nordische Rasse aufgrund ihrer Kraft und ihrer überlegenen Technik ihre Herkunftslandschaft verlassen. Sie muss es sogar tun, soll sie nicht degenerieren. Sie würde also, genau umgekehrt wie im Konservatismus, zu Hause degenerieren. Denn wenn das wesentliche Verhältnis des Menschen zur Natur die Bewährung im Kampf ist, dann bedeutet der Sieg in diesem Kampf, dass das Leben in der ursprünglich so rauen Natur bequem geworden ist, und daraus folgt höchste Gefahr. Der Sieger muss ja nicht mehr kämpfen, also wird er verweichlichen. Darum muss er woanders erneut den Kampf aufnehmen“ (Trepl, Ludwig. *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*. Edition Kulturwissenschaft, Bd.16. Bielefeld: transcript, 2012, S. 205).

obwohl sie *schon* seine Gedanken beeinflusst, da er die strategischen Entscheidungen trifft, indem er sich in ihrer unmittelbaren Umgebung befindet und die passenden Lösungen der entstehenden Probleme ausgehend vom Vorhandensein der passenden *technischen* Vorrichtungen findet.²⁰¹

Dem würde ich hinzufügen, dass das genannte Paradox nicht nur mit der Zeit der Aufklärung verbunden ist, sondern auch mit der von Marx erwähnten Periode der Eroberung des amerikanischen Kontinents. In diesem Fall würde ich das ländliche Ideal den progressiv-regressiven Blick auf die Welt nennen, eine antinomische Durchquerung der Vergangenheit und der Zukunft in einer von Nostalgie (das rückwärtsgewandte Streben) und utopischer Hoffnung (das Erbe der Aufklärungszeit) umhüllten Gegenwart. Solch eine progressiv-regressive Methode der Wirklichkeitserkenntnis lässt sich als *ewiger* Übergang vom Mythos zum Logos bezeichnen, als die Desakralisation des Weltprozesses mit der nachfolgenden Mystifizierung der materiellen Ergebnisse dieser Tätigkeit als „die ewige Rückkehr“.

Letzten Endes – und dies nicht ohne Tätigkeit der Machthaber – wurde die Vorstellung von den technischen Innovationen als der Bedingung des menschlichen Fortschritts dominant. Gerade in dieser Entgegensetzung des Konservativen und des Progressiven hat Letzteres die Oberhand gewonnen, wenn es darum geht, die Vorstellung von der bösen Natur zu suggerieren. Es regiert die öffentliche Stimmung, proklamiert die Notwendigkeit der Technologieentwicklung und festigt dadurch die eigene Macht. In diesem Kontext zeigt sich die Idee „der ewigen Rückkehr“ in dem Streben zur Sakralisierung der Macht und der Ergebnisse ihrer Tätigkeit. Indem das Technisch-Progressive den Platz des Absoluten einnimmt und sich an die Stelle des Transzendenten setzt, scheint es nichts Besonderes mehr zu sein, wenn das Erhabene allgemein als technisch aufgefasst wird. Die neue Quelle der Dominanz wird sakralisiert und der Weg zum wahren Absoluten

201 Die Technik als die Notwendigkeit gegen die „Ausartung“ der Gesellschaft wird von Trepl auch im Kontext des Vergleichs mit der natürlichen Landschaft analysiert, die als die Quelle des Rückschrittes, von dem man sich befreien muss, beschrieben wird. In diesem Kontext wird die Idee von Marx vertieft: „So wird nicht nur die Landschaft, die immer ländlich ist, zum Symbol idealer Gesellschaft [Epoche der Aufklärung], sondern auch das *Landleben* zum Ideal. Auf diese Weise entsteht ein Widerspruch im aufklärerischen Denken: das Landleben ist das Ideal, zugleich ist es aber der Inbegriff der Rückständigkeit. Nirgends gibt es mehr Unvernunft und Unfreiheit als auf dem Land mit seinen nach wie vor mittelalterlich-feudalen gesellschaftlichen Verhältnissen. Dieser Widerspruch führt später zur konservativen Wende der Idee der Landschaft. Das Ideal des Landlebens richtet sich dann nicht mehr kritisch gegen die Fürstenhöfe und damit gegen die alte Welt, sondern gegen die Großstadt und damit gegen die moderne Welt“ (ebd., S. 95–96).

– zum natürlichen und himmlischen – wird blockiert. Der Pessimismus wiederum wird durch den Protest gegen die Verschiebung der objektiven Moral, die Bewusstseinsmutation und die Ermutigung des Niedrigen – sowohl im Kontext des Körperlichen und Immanenten als auch als moralische Bewertung *und* unterbewusste Ermutigung der negativen Ereignisse und Erscheinungen in der Gesellschaft – hervorgerufen.

Dieser soziale Pessimismus entsteht *dank* der Technologien – meines Erachtens zeigt sich hier das markanteste Beispiel einer gewissen Widersprüchlichkeit bei Marx, der einerseits den technologischen Determinismus verneint und andererseits von der unvermeidlichen Wirkung der Technik auf das Bewusstsein spricht. Und trotz dieses Pessimismus kann der Mensch in der Interpretation von Marx die Industrialisierung als Katalysator der erhabenen Ideen, genauer des Technisch-Erhabenen, wahrnehmen. Bei diesem Widerspruch lässt sich von einer Substitution von Konzepten sprechen, wenn man im Technisch-Erhabenen jenes Ergebnis der Anschauung erkennt, das im Prinzip nichts anderes als die *Technokatharsis* bzw. die Selbstberuhigung, die Mimikry der aggressiven Umgebung und die Suggestion der Notwendigkeit der Angst als Verständnisbedingung ist. In der Gesellschaft, in der die Industrie den Humanismus abgelöst hat, sieht man im Erhabenen die Quelle des Schreckens.

Marx macht einen Vorschlag, was der Ausweg aus der Situation der Dominanz der Idee über die Ausweglosigkeit in der modernen Gesellschaft sein könnte:

The crucial case is that of “technology” itself. To be sure, we intuitively account for the currency of the word in its broad modern sense as an obvious reflex of the increasing proliferation, in the nineteenth century, of new and more powerful machinery. But, again, that truism is not an adequate historical explanation. It reveals nothing about the preconditions – the specific conceptual or expressive needs unsatisfied by the previously existing vocabulary – that called forth this new world. Such an inquiry is not trivial, nor is it “merely” semantic. The genesis of this concept, as embodied in its elusive prehistory, is a distinctive feature of the onset of modernity. Not only will it illuminate the rise of “technological pessimism”, but it will help us to see that phenomenon, far from being a direct reflex of recent events, is an

outcome of the very developments that called into being, among other salient features of modernity, the idea of “technology”.²⁰²

Es muss betont werden, dass Leo Marx den Begriff „Technologie“ als abstrakt, soziologisch und politisch neutral bzw. als „the realm of the instrumental“²⁰³ beschreibt. Der Schüler von Marx, David Nye, wiederholt diese These von der Streitigkeit der Behauptung einer Dämonisierung der Technologie, die als etwas dem Menschen Feindliches beschrieben wird. Die Technik begleitet uns Nye zufolge unsere ganze Geschichte hindurch und ist das Instrument der Umgestaltung der Realität an unsere Bedürfnisse. Sowohl Marx als auch Nye führen zur Verteidigung ihrer These den Begriff „techné“ ins Feld und sehen die moderne „technology“ als daraus abgeleitet an. Meines Erachtens geht es hier jedoch um die Substitution von den Konzepten, da das griechische τέχνη (techné) das Handwerk bzw. eine schöpferische Tätigkeit und die Verkörperung des kreativen Vorhabens im natürlichen Material bedeutete. Solch eine demiurgische Tätigkeit wurde nach den Kriterien der Schönheit, der Zweckdienlichkeit und der Qualität des zu schaffenden Objekts bewertet. Aristoteles z. B. spricht nicht von der dialektischen Einheit der Wissenschaft und der Technik, da in seinem Verständnis τέχνη mit der sinnlichen Erfahrung verbunden ist (und am Beispiel der Fantasie lässt sich davon nur als bedingt-vernünftige Tätigkeit sprechen), während „ἐπιστήμη“ (episteme, die Kenntnis der Ursachen von den Erscheinungen) der Sphäre des Nachdenkens bzw. der Wissenschaft angehört. Insofern erscheint es eher irreführend, τέχνη als Argument zugunsten der modernen Technologien anzuführen. Dies trifft vor allem zu, wenn wir uns hier an die wissenschaftlich-technische Revolution und die Herrschaft der Idee von der Notwendigkeit der Entwicklung der Wissenschaft *und* der Technologie als nötige Bedingungen des Fortschritts

202 Ebd., S. 241–242. Auf den Zusammenhang der Politik und der Technologie achtet auch Walther Ch. Zimmerli: „Ebenfalls ambivalent ist die Beziehung von Politik und Technologie. Auf der einen Seite nämlich muß sich die Politik der Technologien in den wichtigsten Bereichen bedienen, auf der anderen Seite aber muß sie auf die gesellschaftliche Akzeptanzproblematik reagieren. Es ergibt sich mithin in der Innen- wie in der Außenpolitik der Typus einer reflexiven Technologieplanung, die die Folgen der Technik mit einzubeziehen vorgeben muß, ohne dies indessen faktisch zu können. Große und kleine, harte und sanfte, High-tech und Alternativ-Technologie koexistieren unvermittelt als Ziele politischen Handelns, und die hier allenfalls geltend zu machende Notwendigkeit einer Differenzierung nach der unterschiedlichen Politik verschiedener Länder ist bei genauerem Zusehen eine vernachlässigenswerte Größe“ (Zimmerli, *Das antiplatonische Experiment*, S. 25).

203 Marx, *The idea of „Technology“ and postmodern pessimism*. In: *Does technology drive history*, S. 248.

des Wissens erinnern. Folglich lässt sich τέχνη in seiner eigentlichen Bedeutung nicht als substantielle Basis für die objektive Realität bezeichnen.

Marx macht eine Bemerkung in Bezug auf die Rolle der Technik in der Entwicklung der Geschichte:

A common tendency of contemporary discourse, accordingly, is to invest “technology” with a host of metaphysical properties and potencies, thereby making it seem to be a determinate entity, a disembodied autonomous causal agent of social change – of history. Hence the illusion that technology drives history. Of all its attributes, this hospitality to mystification – to technological determinism – may well be the one that has contributed most to post-modern pessimism.²⁰⁴

In diesem Zusammenhang möchte ich auf die Widersprüche in den Behauptungen von Marx über das Technisch-Erhabene und den technologischen Determinismus verweisen. Letzteres nennt er die Mystifikation, den Versuch, der Technik einen metaphysischen Sinn zu verleihen, und gleichzeitig spricht er von dem Vorhandensein erhabener Züge. Aber auf welche Weise könnte dann das Erhabene, das mit dem Transzendenten verbunden ist, mit der laut Marx immanenten Technik korreliert sein?

Nye arbeitet, gestützt auf Burkes Auslegung, das Konzept des Technisch-Erhabenen aus. Obwohl Burke von der Möglichkeit des Vorhandenseins erhabener Zeichen in den menschlichen Werken spricht, ist von der Erfüllung der Hauptbedingung die Rede: von der Überlegenheit und Majestät solcher Objekte im Vergleich zum Menschen, die ihm Denkanstöße über die Grenzen der eigenen Natur hinaus geben. Burke spricht auch von dem entzückten Schrecken angesichts des Unmanifestierten und Fremden, dem Schrecken vor dem unbekannten Anderen. Auf welche Weise könnten die von Nye aufgegriffenen Thesen von Marx die Basis für die Behauptung bilden, dass das Phänomen des Erhabenen ein technisches sei, wenn doch sogleich die Idee des technologischen Determinismus abgelehnt wird?

In diesem Zusammenhang scheinen mir Skott Bukatmans Überlegungen zur Technik als einer Personifizierung „des schrecklichen Ungeheuers“, des erschreckenden und mysteriösen Anderen produktiver zu sein. Dabei ist auf einen weiteren Widerspruch im Konzept von Nye, dessen Theorie im dritten Teil der Disser-

204 Ebd., S. 249.

tation eingehend analysiert wird, hinzuweisen. Er zitiert die Eindrücke von General Groves aus dem *Top Secret Memorandum*, in welchem er die Atombombenexplosion beschrieben hatte. Groves gab zu, von der Schönheit des Anblicks fasziniert und gleichzeitig erschrocken gewesen zu sein wegen der Analogie mit dem Tag des Jüngsten Gerichts und der Vergeltung für Sünden, was die Negation des eigenen Seins aufgrund der Verhältnisse, die durch seine Schuld entstanden sind, bedeutet. In dieser Beschreibung findet sich die Idee des technologischen Determinismus bzw. dessen, in eine außer Kontrolle geratene Situation geraten zu sein, aber auch der Berührung des Mysteriums. Der Text des *Memorandum* erinnert in gewisser Weise an Burkes Beschreibung des Erhabenen als einer begeisterten Furcht vor einem den Willen erdrückenden Ereignis. Der Verlust der Kontrolle ist das Symbol für die Einwirkung dieses Zustandes als einer Macht der Unterdrückung. Folglich wird die Quelle des *zunächst* gebeugten Willens bzw. das Ereignis höherer Gewalt als erhaben angesehen. In diesem Fall ist es inkonsequent, wenn Marx die Idee des Postmodernismus als Reaktion auf diese Ereignisse – er selbst erwähnt die Unruhen in Vietnam – als falsch ansieht: Akzeptiert er zunächst den sozialen Pessimismus als Folge auf das Empfinden eines Vorbestimmtheits, d. h. auf den Determinismus, so verneint er in der Folge die Möglichkeit der Technik, auf den Gang der Geschichte zu wirken.

Obwohl er der Technik die Rolle als die Grundursache der Gesellschaftsveränderung aberkennt, macht Marx die folgende Bemerkung über das politische System Amerikas und die Heranziehung der Technik als Unterdrückungsinstrument:

[T]he simple republican formula for generating progress by directing improved technical means to societal ends was imperceptibly transformed into a quite different technocratic commitment to improving “technology” as the basis and the measure of – as all but constituting – the progress of society. This technocratic idea may be seen as an ultimate, culminating expression of the optimistic, universalist aspirations of Enlightenment rationalism. But it tacitly replaced political aspirations with technical innovation as a primary agent of change, thereby preparing the way for an increasingly pessimistic sense of the technological determination of history.²⁰⁵

205 Ebd., S. 251.

Marx betrachtet ironisch die Fortschrittsidee und charakterisiert sie als „historical romance“, während er die Philosophen der Aufklärungsepoche, die vom Fortschritt zu träumen wagten, als Utopisten bezeichnet. Eine wichtige Behauptung betrifft die Veränderung der Rolle der Technologie im 20. Jahrhundert:

In many modernist, technocratic interpretations of the romance, “technology” so dominated the action as to put most other players in the wings; in the final act, a happy ending confirmed the vaunted power of technology to realize the dream of Progress. In the aftermath of World War II, however, what had been a dissident minority’s disenchantment with this overreaching hero spread to large segments of the population. As the visible effects of technology became more dubious, modernism lost its verve and people found the romance less and less appealing. After the Vietnam era, the ruling theme of Progress came to seem too fantastic, and admirers of the old Enlightenment romance now were drawn to a new kind of postmodern tragicomedy.²⁰⁶

Marx geht davon aus, dass die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts den utopischen Ideen der Aufklärungszeit zum letzten Mal als Zuflucht dienten. Er macht in ihnen eine falsche Form der technokratischen Mentalität aus. Die Entstehung des Postmodernismus und des Pessimismus vergleicht Marx mit der Reaktion auf die Unruhen von 1968:

Thus, postmodernism embodied, from its birth, a strong current of technological pessimism. It was a pessimism whose distinctive tenor derived from the adversary culture’s inability, for all its astonishing success in mobilizing the protest movements of the 1960s, to define and sustain an effective anti-technocratic program of political action.²⁰⁷

In *The Neo-Romantic Critique of Science* behauptet Leo Marx, dass die Quellen der Verneinung der modernen Technologien einerseits in den teleologischen und religiösen Konzepten lägen, andererseits aber auch „a defence of the older, aristocratic, humanism“²⁰⁸ seien. In die amerikanische Literatur gelangte die europäische Kritik der Wissenschaft Marx zufolge durch Ralph Waldo Emersons trans-

206 Ebd., S. 253.

207 Ebd., S. 255.

208 Marx, Leo. *The Neo-Romantic Critique of science*. In: *Pilot and the Passenger: essays on literature, technology and culture in the United States*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1988, S. 161.

zendentes Werk *Nature* (1836).²⁰⁹ Konsequenzen lassen sich anhand der Frage nach der Korrelation des Natürlichen, Künstlichen und Mechanischen erkennen. Diese Korrelation symbolisiert einen Kampf um die Formen des ursprünglichen Wissens, in dem, betrachtet man die Expansion der Technologie, die Menschheit fast verloren scheint. Marx fügt hinzu:

[T]he pastoralist's viewpoint entails neither an uncritical embrace of material progress nor its total repudiation. What matters most in the pastoral dispensation is the proper subordination of all material concerns to the satisfactions of the inner life, whether they are defined in moral, aesthetic, political, or religious terms.²¹⁰

Dem entspricht, dass die Ländlichkeit „has won the favor of many of Western culture's most gifted artists, writers and intellectuals“²¹¹.

Abgesehen von den oben aufgezählten Ursachen der Entstehung des sozialen Pessimismus weist Marx auch auf den Atombombentest und die darauf folgende Zerstörung Hiroshimas sowie auf das Wettrüsten, die totale Beobachtung mittels der elektronischen Geräte, die Eskalation der Gewalt in Vietnam, den sauren Regen etc. hin.²¹² Alle negativen Stimmungen in der Gesellschaft, die sich aus diesen „shocking events“ ergeben, fasst Marx im Begriff „Fatalismus“ zusammen:

Those events may tell us why the change is occurring at this time, but they do not account for the powerful attraction the dark, fateful, well-nigh apocalyptic idea of “technology” now exercises upon the imagination.²¹³

In dieser Passage ist die Hauptthese der Theorie über das Kybernetisch-Erhabene enthalten: Die Technik ist die Widerspiegelung des Unheimlichen, des schreckenden Nichts und die Verkörperung der Vorstellungen Burkes vom Terror.

Marx selbst interessiert sich allerdings mehr für die Modifikation der Einbildung als Ergebnis der Erarbeitung und Anschauung der technischen Innovationen. Ihm zufolge ist die Rede von einem „American belief system“, von dem kapitalistischen Blick der ersten Kolonisten auf die Welt, der „mechanical invention as a communal possession“. Dies meint nichts anderes als ein Manifest der In-

209 Ebd., S. 164.

210 Ebd., S. 187.

211 Ebd., S. 188.

212 Ebd., S. 182–183.

213 Ebd., S. 183.

dustrialisierung, die durch die Betriebe, Dampfmaschinen, Eisenbahnen und Telegraphen als „dominant progressive world-view“ verkörpert worden ist. Marx spricht von dem Gegensatz zwischen „Old World Arts“ und „New World nature“. In der Verneinung der Vergangenheit, also in der Modernität, macht sich schon der Übergang zum Postmodernismus bemerkbar. Der Jubel im Zuge der triumphalen Unterdrückung der Natur wurde als „ravage of the continent“ betrachtet.

2.2 Der eindimensionale Mensch: das Problem der Entsublimierung

Den Begriff von der Kontrolle als „Unfreiheit“, wie sie auch Leo Marx im Kontext „der politischen Imagination“ analysiert hat, verbindet Herbert Marcuse (1898-1979), der Autor des *Eindimensionalen Menschen*, mit der Entwicklung der Technologien, dem Unterscheidungsmerkmal der industriellen Gesellschaft:

Politische Macht setzt sich heute durch vermittels ihrer Gewalt über den maschinellen Prozeß und die technische Organisation des Apparats. Die Regierung fortgeschrittener und fortschreitender Industriegesellschaften kann sich nur dann behaupten und sichern, wenn es ihr gelingt, die der industriellen Zivilisation verfügbare technische, wissenschaftliche und mechanische Produktivität zu mobilisieren, zu organisieren und auszubeuten.²¹⁴

Man kann behaupten, dass die Idee des ländlichen Ideals im Endeffekt scheitert, weil die Machthabenden, die an der Entwicklung der Technologie unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten interessiert sind, eine totale Kontrolle der Gesellschaft ausüben und die Bürger überzeugt sind, dass das Ersetzen des Natürlichen durch Künstlichen unvermeidbar ist.

Das Ergebnis solcher Veränderungen des Bewusstseins ist laut Marcuse nicht nur die Vereinfachung dieses Bewusstseins, sondern der Übergang zur Eindimensionalität und ein Mangel an Entwicklungsalternativen. Dabei setzt Marcuse keine Hoffnung auf die Entstehung von Phänomenen wie z. B. dem Technisch-Erhabenen, da der Prozess der Eindimensionalität die vollkommene Entsublimierung, den Verlust der höheren Eigenschaften präsumiert und erhabene Worte über

214 Marcuse, Herbert. *Der eindimensionale Mensch* (übers. v. Alfred Schmidt). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 23.

die Freiheit und die Gleichheit, die in den Medien immer wieder wiederholt werden, sich in leeren Schall verwandeln:

Institutionalisierte Entsublimierung erscheint so als ein Aspekt der „Bewältigung der Transzendenz“, wie die eindimensionale Gesellschaft sie erreicht hat. Ganz wie diese Gesellschaft im Bereich der Politik und höheren Kultur dazu tendiert, die Opposition (die qualitative Differenz!) abzubauen, ja aufzusaugen, so auch in der Triebphäre. Das Ergebnis ist ein Absterben der geistigen Organe, die Widersprüche und Alternativen zu erfassen, und in der einen verbleibenden Dimension technologischer Rationalität gelangt das Glückliche Bewußtsein zur Vorherrschaft.²¹⁵

Hierin kann eine Bestätigung meiner Hypothese des Übergangs von der „lebendigen“ zur „unlebendigen“ Intelligenz gesehen werden, die die künstliche Natur als die einzig mögliche begreift. Dabei ist die Künstlichkeit der Intelligenz, die als das Unterscheidungsmerkmal der entpersonalisierten Maschine gilt, der Transformation der menschlichen Natur ausgesetzt, die mit der repressiven Umwelt verbunden ist. Der Mensch schafft mit den technischen Innovationen lediglich eine vollkommene Kopie.

Marcuse spricht von dem Verlust der Kunst als Ablehnungsrationalität, als „Große Weigerung“ und höchste Form des Protests. Diese Behauptung kann mit der Feststellung von Leo Marx verbunden werden, wenn er von der Unmöglichkeit der Überwindung seitens der Schriftsteller und Künstler, von der Mechanik als Form der künstlerischen Darstellung und dem Einbruch der Technologie in die ländliche Landschaft spricht. Marx verweist auf die Versuche der Künstler, sich in Protestgruppen zu vereinigen, was für die wahre Kunst bezeichnend sei. Aber diese Versuche waren nicht von Erfolg gekrönt. Marcuse gibt eine erschöpfende Antwort auf die Frage nach den Ursachen solchen schöpferischen Pechs:

Jetzt wird diese wesentliche Kluft zwischen den Künsten und der Forderung des Tages, die in der künstlerischen Entfremdung offen gehalten wurde, durch die fortschreitende technologische Gesellschaft immer mehr geschlossen. Und indem sie geschlossen wird, wird die Große Weigerung ihrerseits verweigert; die „Dimension des Anderen“ wird vom herrschenden Zustand aufgesogen. Die Werke der Entfremdung werden selbst dieser Gesellschaft einverleibt und zirkulieren als wesentlicher Bestandteil der Ausstattung, die

215 Ebd., S. 98.

den herrschenden Zustand ausschmückt und psychoanalysiert. Sie werden so zu Reklameartikeln – sie lassen sich verkaufen, sie trösten oder erregen.²¹⁶

Als Ergebnis dieser Entsublimierung gilt das Vorhandensein des Schreckens und der Lust, die fälschlicherweise als „erhaben“ bezeichnet werden. Hier wird erneut aufgezeigt, warum es unmöglich ist, das Wahre durch das Technisch-Erhabene zum Ausdruck zu bringen: Der Schrecken und die Lust selbst, die Emotionen ohne transzendente Basis, sind nur das eingebüßte Mysterium. Die Absage an die Natur ist in ihrem Kern eine Absage an den Logos und eine Zerstörung der Harmonie. Es bleibt nur die Reaktion des Zuschauers auf den äußerlichen Reiz, ein Verhältnis aus *actio* und *reactio*, es bleibt die Befriedigung der psychologischen Bedürfnisse in den Produkten der Unterhaltungsindustrie, die in der modernen Gesellschaft immer größere Formen annehmen, welche an eine echte Bedrohung grenzen. Das wahre Erhabene als die Evolution der Intelligenz wird durch *die Technokatharsis* ersetzt. Der Begriff sei hier eingeführt als Begründung für die Auswechslung des Natürlichen und des Künstlichen bzw. für die Repression, den Regress und als Ergebnis der Selbstnegierung. Aus diesem Grund wurde vorliegende eine komparative Analyse des Erhabenen und der Katharsis durchgeführt: Die „Vor-/Darstellung“ und die „Gewalt“, die ich als grundlegende Bindeglieder dieser Phänomene definiert habe, bedeuten nämlich die Natürlichkeit und die Künstlichkeit. Im Fall der Katharsis geht es um künstliche Ursachen (das Theaterstück), die das Bewusstsein auf offenkundig erdichtete Situationen reagieren lässt. Sie ist das Ergebnis der Einwirkung mittels eines Informationsflusses auf die Intelligenz und der Reaktion auf das neue Wissen, der freiwilligen Gewalt, der Umgestaltung des Bewusstseins im Einvernehmen mit den eingegangenen Informationen. Die Repression in Bezug auf das Bewusstsein *von außen* (die künstlich produzierte Situation) zeugt von der Unmöglichkeit der Entwicklung, aber auch von der Unterdrückung. Wenn wir in der Verbreitung der Technologien eine Form der Unterdrückung der Transzendenz erkennen, können wir das Technologische nicht länger erhaben nennen und müssen von einer Pseudokatharsis – einer Technokatharsis – sprechen.

216 Ebd., S. 84.

3 Die Allegorie des Piloten und des Passagiers

Leo Marx analysiert das idyllische Konzept von Ralph Waldo Emerson in *Nature*, das zwei Monate vor *Sleepy Hollow* veröffentlicht wurde. Emerson revidiert die Idee über das Erhabene in der neuen, auch technisch zu nennenden Lesebestätigung. Er vergleicht die Fahr eines Zuges, der unerbittlich von Stadt zu Stadt vorrückt, mit dem Flug eines Raubvogels, der sein Gebiet vom Himmel herab betrachtet als das Zeichen der zweiten, künstlichen Natur. Nach Emerson sind wir Zeugen der Geburt einer neuen Ära, einer neuen Welt. Obwohl er die Natur als eine transzendente Kraft, die mit Gott verbunden ist, beschreibt, wovon auch schon weiter oben die Rede war, bezeichnet er den Menschen als den Herrn der Natur. Nach Emersons Bemerkung:

Nature is thoroughly mediate. It is made to serve [...]. It offers all its kingdom to man as the *raw material* which he may mould into what is useful [...]. One after another his victorious thoughts comes up with and reduces all things, until the world becomes at last only a realized will, – the double of the man.²¹⁷

Widersprüchlich erscheint allerdings, dass Emerson der unberührten Natur die Widerspiegelung des „unacknowledged“ zuspricht. Marx behauptet, dass Emerson seine Überlegungen aus der postkantischen Philosophie geschöpft habe. Die Entgegensetzung des „natural“ und der urbanen Landschaft „invokes the familiar distinction, indirectly derived from Kant, between two faculties of mind: Understanding and Reason“²¹⁸, wobei die erstgenannte Fähigkeit der empirische Modus, die zweite eine spontane, mythopoetische und intuitive Wahrnehmung ist. Hier stellt sich die Frage, die auch ich analysiere, nach der Auswertung der Einbildungskraft und der Fantasie im Hinblick auf die Dualität der Wahrnehmung, die sich in der dualen Natur des Erhabenen widerspiegelt. Marx selbst erwähnt diesen Konflikt, wie er für die Epoche der Modernität typisch ist – den Konflikt zwischen zwei Modi der Perzeption, dem analytischen und dem ästhetischen. Er nennt es das Paradox der Beziehung zwischen Pilot und Passagier, zwischen Lotse und Reisendem:

217 Emerson, Ralph Waldo. *Complete works*, 11 Bde. Boston/New York: Houghton Mifflin Company, 1885, I, 19, S. 45.

218 Marx, *The machine in the garden*, S. 233.

There are many differences between these two ways of life, but the most important is the relation to nature fostered by each. The passengers are strangers to the river. They lack the intimate knowledge of its physical character a pilot must possess. As spectators, well-trained to appreciate painted landscapes, they know what to look for. They enjoy the play of light on the water, this aesthetic response to nature, given the American geography, Clemens²¹⁹ inevitably associates with the cultivated, urban East. But the pilot, on the other hand, is of the West, and his calling such that he can scarcely afford to look upon the river as a soft and beautiful picture. He is responsible for the steamboat. To navigate safely he must keep his mind on the menacing “reality” masked by the trail that shines like silver.²²⁰

Diese Dualität zeigte sich auch in Bezug auf die Natur des Menschen. Marx führt das Zitat aus *Walden* von Henry Thoreau an, wo der Autor von „anti-life“ spricht, von dem Menschen, der sich, dank der Besinnung auf die Selbstständigkeit seines Lebens, symbolisch in eine Maschine verwandelt hat: „[I]t may well be conducive to material progress, but it also engenders deadly fatalism and despair“²²¹.

3.1 Psychologie der Wahrnehmung

Die Frage nach dem Erhabenen ist detaillierter im Kontext der Psychologie der Wahrnehmung und des Wesens der Fantasie zu betrachten. Einerseits lässt sich damit das von Leo Marx beschriebene Problem näher betrachten, andererseits wird das Wesen dieses Phänomens selbst erleuchtet.

Rudolf Arnheim (1904–2007) zieht eine Parallele zwischen der Gestaltpsychologie und der künstlerischen Bildwahrnehmung und ihrer Fixierung im Bewusstsein. Diese Fixierung wirkt sich erstens produktiv auf den oben genannten Prozess und zweitens auf die Zeitdauer des Bestehens des Bildes im Gedächtnis aus. In *Art and visual perception*²²² unterzieht er die klassischen und modernen Kunstwerke einer genauen Analyse, was mit der Forschung von Kant und den

219 Siehe Mark Twains Erzählung *Life on the Mississippi* von 1883.

220 Marx, Leo. *The pilot and the passenger: landscape conventions and the style of Huckleberry Finn*. In: *Pilot and the Passenger: essays on literature, technology and culture in the United States*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1988, S. 22–23.

221 Ebd., S. 248.

222 Arnheim, Rudolf. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. 2005.

dortigen Organisationsprinzipien der künstlerischen Formen und ihrer Wahrnehmung im Prozess der visuellen Erkenntnis der Welt verglichen werden kann. Eine wichtige Rolle spielen bei der Wahrnehmung die Eigenschaften des künstlerischen Werkes selbst. Im Kapitel „Balance“ führt Arnheim als Beispiel die unausgeglichene Komposition, und zwar eine in ein weißes Quadrat platzierte schwarze Scheibe, an²²³. Wird die Scheibe aus dem Zentrum des Quadrats verschoben, fühlt der Rezipient die Nichtsättigung, da er visuell auf die Asymmetrie und die strukturelle Falschheit fixiert ist. Im Gegensatz dazu wird sich bei einer harmonischen Anordnung der Gegenstände im Bewusstsein ein ganzheitliches Bild entwickeln, was zur Entstehung einer ganzheitlichen Emotion beiträgt.²²⁴

Was die Relevanz eines ganzheitlichen Bildes betrifft, ist auf die weiter oben schon erwähnte Analyse der Eindrücke bei der Anschauung einer Pyramide in Kants *Kritik der Urteilskraft* hinzuweisen. Ein grandioser Eindruck stellt sich erst bei einem fixierten Standpunkt ein, und der erhabene Zustand kann erst bei der Anschauung der Realität als Ganzes entstehen. Nach Kant verletzt die Disproportion der Organismen oder der Gegenstände im Raum die Natürlichkeit. Eine Asymmetrie zerstreue die Aufmerksamkeit, und man könne – eine Behauptung, die aus meiner Sicht sehr strittig ist – das Objekt nicht ästhetisch betrachten, wenn man gezwungen ist, seine geometrischen Formen zu analysieren. Folglich ist für Kant die Harmonie die Basis für das ästhetische Urteil. Am Beispiel der Analyse der Fraktale werde ich die Falschheit dieser Behauptung aufzeigen.

Kants Annahme geht auf den Gedanken von Aristoteles über eine harmonische Farbkombination sowie auf die von Pseudo-Longinos beschriebene musikalische Harmonie als Quelle des Erhabenen zurück. Aristoteles behauptet im Traktat über die sinnliche Wahrnehmung (aus dem Griech. „*αἴσθησις*“ – Ästhetik, im Gegenteil zum Denken – „*νόησις*“), dass diejenigen Farben am anziehendsten scheinen, in denen eine im höchsten Maße richtige, der Schallharmonie ähnliche Proportionalität herrscht. Zu diesen Farben zählt Aristoteles Dunkelrot und Violett.²²⁵

223 Ebd., S. 10.

224 Eine bedeutsame Bemerkung macht Dorotheé Halcour bezüglich des sinnlichen Bildaufbaus, was die Einbeziehung des Gedächtnisses und der Einbildungskraft verrät: „Dabei nutzt der Betrachter die im Bild vorgegebenen Details und setzt sie dann in Beziehung zueinander. Dafür muss er in seiner Interpretation viele Relationen selbst herstellen, weil sie im Bild nicht explizit vorkommen. Dazu gehören z. B. sämtliche zeitlichen Bezüge. Bilder stellen einen festgehaltenen zeitlichen und räumlichen Ausschnitt dar.“ (Halcour, *Wie wirkt Kunst?*, S. 118).

225 Aristoteles, *Αἴσθησις*, 439 b 31 – 440 a 2.

Den Worten des bekanntesten russischen Aristotelesforschers A. F. Losew zufolge bewertet Aristoteles die Farben nicht anhand ihres „psychologischen“, „persönlichen“ Inhalts, sondern *ausschließlich mathematisch*. Er weiß, dass jede Farbe das System und der „Kampf“ der verschiedenen Lichtpläne ist. Jeder dieser Lichtpläne tritt mit einem größeren oder geringeren Grad der Intensität in die Farbe ein. Und diese Intensität kann angemessen und unangemessen sein. Ist sie angemessen, sind die entsprechenden Farben nach Aristoteles zufolge schön.

Diese Betrachtungsweise widerlegt die These Kants von der Störung der geometrischen Formen (dabei hat die Annahme Kants von einem bestimmten Standpunkt der Beobachtung selbst durchaus einen *mathematischen* Grund). Bei der Analyse der Proportionalität setzt Aristoteles fort:

Wenn die Stimme eine Art Zusammenstimmen (Zusammenklang), die Stimme aber und das Gehör gewissermaßen ein und dasselbe sind, der Zusammenklang aber ein Verhältnis, so muß auch das Gehör eine Art Verhältnis sein. Deshalb zerstört auch alles Übermaß, sowohl in der Höhe wie in der Tiefe, das Gehör. Ebenso bei den Geschmäcken dem Geschmacksinn und bei den Farben (zerstört) das Allzuhelle oder dunkle das Gesicht und beim Riechen der überstarke Geruch, sei er süßlich oder scharf. Denn das Wahrnehmungsvermögen ist eben eine Art Verhältnis. Deshalb sind diese Qualitäten angenehm, wenn sie rein und unvermischt in das Verhältnis eingeführt werden, z. B. das Scharfe oder Süße oder Salzige; sie sind dann angenehm. Im Ganzen aber ist noch angenehmer das Gemischte, der Zusammenklang gegenüber dem Hohen oder Tiefen, die Temperierung gegenüber dem Gewärmten oder Gekälteten. Das Mischungsverhältnis ist das Wahrnehmungsvermögen. Übermäßiges macht ihm Beschwerden oder hebt es auf.²²⁶

Es lässt sich sagen, dass im Fall des Erhabenen die Rede von *Schmerz und Aufhebung* ist. Folglich führt nicht nur die Verbindung der durchschnittlichen Parameter, wie Aristoteles postuliert, sondern auch die Übertretung bestimmter Grenzen zur Harmonie. Hinsichtlich der Korrelation der Tonart und der Periphrase erklärte Pseudo-Longinos:

226 Aristoteles. *Über die Seele*. Übersetzt von Willy Theiler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959, III 2, 426, a 27 – b 7.

[W]ie in der Musik durch die mitschwingenden Töne der Hauptton angenehmer ins Ohr fällt, so tönt die Umschreibung oft mit dem eigentlichen Ausdruck zusammen und der Zusammenklang trägt viel zur Schönheit bei, besonders dann, wenn er nichts Aufgeblasenes und Unharmonisches hat, sondern angenehm temperiert ist.²²⁷

Hängen auch für Kant Harmonie und Wahrnehmung zusammen, so kann ihm zufolge jede Verletzung der Symmetrie – sowohl in der Natur als auch im Rahmen des Kunstwerkes – negative Gefühle hervorrufen, da wir dann nicht mehr fähig sind, das Objekt mit einer unteilbaren Vorstellung zu begreifen. Eine vernünftige Tätigkeit darf die ästhetische nicht verhindern. Ist es nicht möglich, den Standpunkt zu fixieren, besteht für Kant die Reaktion in einem Gefühl der Instabilität. Im Fall der Verletzung der Symmetrie im Kunstwerk ist der Zuschauer gezwungen, an ihre Korrektur zu denken. Zum Beispiel fühlt er in sich den Drang, den Rahmen zu verschieben, wenn das Bild nicht parallel an der Wand hängt.

Die Forschungen auf dem Gebiet der künstlerischen Wahrnehmung sind ein fester Bestandteil der Psychologie geworden. Dies lässt sich am Beispiel des Werkes *Mythus und Religion*²²⁸ von Wilhelm Wundt beobachten. Wundt behauptet, dass psychische Prozesse wie Denken und Reden nur mittels der kulturell-historischen Methode studiert werden können. Die genannte Arbeit ist ein Teil des Fundamentalwerkes *Völkerpsychologie*, in dem Wundt versucht, die psychischen Prozesse einer Person anhand der Analyse der Kulturwerke zu erklären. Die Vertiefung ins Wesen einer Persönlichkeit führe, so Wundt, zur Mystifizierung und habe nichts mit einer vernünftigen Tätigkeit, zu der etwa Arnheim die Kunst zählt, zu tun.

Wundt beschreibt mit dem Begriff „Fantasie“ die künstlerische Seelenfähigkeit, die durch die Darstellung der Kunstwerke sowohl dank der Besinnung des früher Gesehenen als auch bei einem Mangel einer solchen Äquivalenz in der Realität existiert. Nach Wilfried Drews bedeutet Fantasie

mehr zu sehen, als die Phänomene vorgeben. Dieses „Sehen“ übersteigt die Intentionalität des Bewusstseins und ermöglicht eine „Vorstellung“ ohne Anschauung als Imagination und Empfindung, die eine Aufmerksamkeit gegenüber dem Darstellbaren und dem Nicht-Darstellbaren bewirken können. Eine solche Aufmerksamkeit zeigt den Widerspruch an und fordert den Wi-

227 *Über das Erhabene*, XXVIII, 1.

228 Wundt, *Völkerpsychologie*, Bd. 2, Teil 1.

derstreit heraus. In der Idee des Unendlichen als Kennzeichnung der Aufmerksamkeit wird das gedacht und benannt, was außerhalb des Denkens zwischen Subjekt und Objekt liegt, außerhalb von Phänomenen und Erkenntnissubjekten und was auf Moral verweist.²²⁹

3.2 Fantasie, Wahrnehmung und Einbildungskraft

Was stellt unsere Fantasie dar? Ist sie ein Produzent der Vernunft, der die Möglichkeiten der Umgestaltung der Realität analysiert, oder ein zurückgestelltes Gefühl? Was produziert in diesem Fall dieses Gefühl – die Vernunft oder die Emotion? Mit der Antwort auf diese Fragen lässt sich das Wesen des Erhabenen ergründen, da dieses die Antwort auf die Prozesse der Realität ist. Aber was stellt in diesem Fall die Realität selbst dar? Ist sie primär in Bezug auf das Subjekt, das sie in sich enthält, oder gibt es die Möglichkeit, in der Fantasie eine zweite Welt als Alternative zu schaffen? In diesem Kontext wurde das Phänomen von „Vor-/Darstellung“ im Hinblick auf die Operation der Vernunft und die Bedeutung des Schauspiels bereits wissenschaftlich betrachtet.

Sehr oft wird der Begriff „Fantasie“ als Synonym des Begriffs „Einbildung“ benutzt. Solch eine Behandlung kommt aus der Zeit der Antike²³⁰, als es den Begriff „Einbildung“ so noch nicht gab. Dies aber führt leicht zu der falschen Schlussfolgerung, dass Einbildung und Fantasie ein und derselbe Prozess seien, dem die Wahrnehmung zugrunde liege. Im Weiteren soll ihre Differenz aufgezeigt werden.

Pseudo-Longinos bemerkt, dass die Fantasie der wichtigste Mechanismus, sowohl der Schaffung als auch des Begreifens der literarischen und musikalischen Werke sei. Im 15. Kapitel des Traktats analysiert er die Dramen von Euripides, und indem er ihnen eine hohe Bewertung zuteilwerden lässt, fragt er:

229 Drews, Wilfried. *Die Grenzen von Vorstellung und Darstellung: Studie zur Bildungstheorie in der technologischen Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 127.

230 Viele Forscher betrachten Einbildungskraft und Fantasie als Synonyme. Nach Hans Herrmann z. B. wird das Wort „Einbildungskraft“ immer wieder in Zusammenhang mit „Fantasie“ und „Wahrnehmung“ gebraucht (Herrmann, H. P. *Naturnachahmung und Einbildungskraft*. Berlin/Zürich: Bad Homburg v. d. H., 1970, S. 184). Grund dafür sei das Werk *Poetik* von Aristoteles und dessen Beschreibung der Fantasie. Auch Gabriela Dürbeck spricht von einer Synonymie dieser Begriffe und untermauert dies beispielhaft anhand der Texte von Herder, der Vertreter des Sturm und Drang usw. (Dürbeck, G. *Einbildungskraft und Aufklärung*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998).

Möchte man nicht sagen, daß die Seele des Dichters den Wagen mit besteigt und die Gefahr teilend mit den Rossen dahinfliegt! Denn wenn er nicht mit jenen Vorgängen am Himmel in gleicher Schnelligkeit dahineilte, hätte er nicht ein solches Gemälde geschaffen.²³¹

Für die Bestimmung des Begriffes „Einbildungskraft“ lässt sich die Behauptung von Jacques-Henri Meister (1744–1826) aus seinen *Briefen über die Einbildungskraft* von 1794 heranziehen, die kurz nach der *Kritik der Einbildungskraft* veröffentlicht wurden. Im elften Brief vergleicht er die Begriffe „Idee“ und „Leidenschaft“:

Idee, Leidenschaft – ganz gewiß bieten diese Wörter nicht den gleichen Sinn dar. [...] läßt man zu sehr außer Sicht, dass sie zu dem gleichen Vermögen gehören, dass sie von der Geburt der gleichen Kraft abhängen. Sie erscheinen als verschiedene Kräfte, die weder den gleichen Ursprung, noch das gleiche Interesse noch denselben Zweck haben. [...] Das man gemeinlich Leidenschaft zu nennen gewohnt ist, das ist in den Augen des aufgeklärten Beobachters sehr oft nichts anderes als eine Idee, und selbst eine ziemlich leichte, flüchtige Idee. Ebenso, was gemeinlich bloß für eine Idee gilt, ist in feinen Augen sehr oft eine wahre Leidenschaft, eine sehr lebhafte und starke Leidenschaft. Leidenschaft ist jeder tiefe Eindruck, der unsere Wünsche, unsere Gedanken, unsere Bemühungen an irgendeinem ausschließenden Gegenstande festhält.²³²

Dieser Affekt nötigt uns dazu, die Aufmerksamkeit dem Objekt zuzuwenden, und führt uns aus dem Zustand der gemächlichen Anschauung. Folglich handelt es sich um eine dynamische Wahrnehmung, was das Phänomen der Behauptung von Aristoteles über die Fantasie annähert. Im fünfzehnten Brief vergleicht Meister „Imagination“ und „Empfindsamkeit“ und spricht davon, dass dank unserer Empfindsamkeit sogar die „fabelhafteste Dichtung glaublich“²³³ scheine, wenn unsere moralischer Empfindung berührt werde. Dieses Konzept ist mit dem Ef-

231 *Über das Erhabene*, XV, 4. Der englische Chemiker des 18. Jahrhunderts Joseph Priestley (1733–1804) ging davon aus, dass alle wissenschaftlichen Entdeckungen von Wissenschaftlern gemacht werden, die ihrer Einbildungskraft freien Weg gelassen haben, einer Einbildungskraft, wie sie niemals in einem langsamen und scheuen Geist entstehen könnte. Man kann daraus schließen, dass der Prozess der Denkweise in direktem Zusammenhang mit dem „freien Lauf der Gedanken“ steht, den die durch nichts gehemmte Einbildung sichert. Demnach wäre die Einbildung direkt mit der Vernunft verbunden.

232 Meister, Jacques-Henri. *Briefe über die Einbildungskraft*. Zürich: Orell, 1794, S. 130–131.

233 Ebd., S. 190.

fekt der „Gewohnheit“, der Projektion des eigenen Ich auf die anderen Objekte vergleichbar.²³⁴

Aristoteles erklärt in der *Poetik*, dass nicht die entfernten Aktionen den größten Einfluss auf den Zuschauer ausüben, sondern diejenigen, die im Moment der Betrachtung geschehen.²³⁵ Dem Autor ist es nicht genug, einen Hinweis auf die Ereignisse in der Zukunft zu machen, sondern die Tat muss *jetzt erfolgen*, und

234 Das Problem der Einbildungskraft geht schon in der Interpretation von Kant auf den englischen Empirismus zurück. Dies zeigt Karl Hepfer (Hepfer, K. *Die Form der Erkenntnis. Immanuel Kants theoretische Einbildungskraft*. München: Karl Alber, 2006, S. 51–52), wenn er die Passagen bei David Hume und John Locke analysiert, die die Rolle der Einbildungskraft und die Vorstellungsmodelle behandeln. In dieser Hinsicht ist auch die Monographie von B. Küster von Interesse, in welcher der Schematismus in der Theorie von Kant wissenschaftlich betrachtet sowie die Einbildungskraft als das methodische Prinzip des Übergangs des begrenzten Verstands zu der unbegrenzten Idee charakterisiert wird (Küster, B. *Transzendente Einbildungskraft und ästhetische Phantasie*. Königstein/Ts.: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein, 1979). Dieser Gedanke entspricht meiner Behauptung über das Wesen des Erhabenen, das dank der Einbildungskraft und der Fantasie dabei hilft, das Endliche auf dem Weg zum Unendlichen zu überwinden. B. Wihstutz berührt in *Theater der Einbildung: Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers* die Problematik der Korrelation der aristotelischen „Fantasie“ und der kantischen „Einbildungskraft“. Zu Aristoteles bemerkt Wihstutz, dass dieser als Erster den Einfluss der Wahrnehmung, der Synästhesie und der Einbildung erkannt habe. Wihstutz schlägt vor, die Fantasie und die Einbildung in einem Begriff zu vereinigen und die beiden Phänomene „Einbildung“ zu nennen. Er nimmt an, dass die Fantasie dem Denken vorausgehe, und behauptet mit Aristoteles, dass sie nicht mit dem Erkenntnisvermögen verbunden sei (Wihstutz, B. *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2007, S. 82–84). Ursprünglich könne die Fantasie widerspruchsvoll verstanden werden, so Wihstutz, erstens, da sie aus jeder Vernunftsannahme ausgehe, und zweitens, da die Mehrheit der Vorstellungen falsch sei. Aber dieser Widerspruch könne beseitigt werden, wenn die Einbildung als das Grundvermögen wahrgenommen und von den von ihm hervorgerufenen, begriffenen Vorstellungen (Pseudo-Longinos nennt diese figürlichen Darstellungen „Gemälde“; siehe *Über das Erhabene*, XV, 4) unterschieden wird. Diese beiden nennt Aristoteles Wihstutz zufolge „Fantasie“. Diesen Begriff kann man nicht eindeutig auslegen. Aber ist es möglich, durch die in einem Begriff vereinten Elemente den Widerspruch zu beseitigen? Oder ruft dies noch mehr Verwirrung hervor? Ich sehe hier einen Widerspruch: Warum charakterisiert Aristoteles die Fantasie als etwas Unbedeutendes für die Vernunft, obwohl dank ihr die Vorstellungen aufkommen? Der Begriff „Einbildungskraft“ spielt, so Wihstutz, bei Kant keine selbstständige Rolle, er ist nur ein Faktor zwischen der Sinnlichkeit und der Vernunft, wobei sie Sinnlichkeit im Dienst der Vernunft steht (Wihstutz, *Theater der Einbildung*, S. 89). Diese These ist von Interesse, besonders wenn wir uns an die dritte Kritik erinnern, wo Kant eindeutig davon spricht, dass das Erhabene mit dem Einbildungsvermögen verbunden sei. Aber dieser Zustand entsteht, so möchte ich behaupten, *durch* die Gefühle, folglich sind die Einbildung und die Fantasie eng mit diesen verbunden. Dieser Widerspruch wird mit der Behauptung aufgelöst, dass die Sinnlichkeit durch die ihr vorangehende Denktätigkeit provoziert wird.

235 Womit auch Burke einverstanden ist. Nach ihm ist gerade die Plötzlichkeit die Quelle des Schreckens und, folglich, des Erhabenen. Unsere Natur veranlasst uns Burke zufolge, auf alles Plötzliche und Unerwartete aufmerksam zu werden, provoziert also die Antwortreaktion, die Konfrontation als Abwehrmechanismus.

gerade deren Ergebnis wirkt auf den Zuschauer ein. Hier muss noch einmal betont werden, dass die Höhepunkte der Tragödien – der Kampf des Helden oder sogar sein Tod – *hinter* den Kulissen stattfanden. Was dort geschah, wurde den Zuschauern mit dem Gesang des Chors mitgeteilt. Der Hör-Tast-Sinn ist wirksamer als Seh-Tast-Sinn, da dabei die Einbildung und die Fantasie eingesetzt werden, indem das Ich mental auf den Anderen übertragen wird. Aber die Rede geht hier nicht von den Inszenierungen aus, bei denen der Zuschauer die Ereignisse vorausahnen könnte. Eine logische Analyse ist nur ein Produkt des Gedankens, eine Datenverarbeitung. Aber es gibt noch die Überraschung, die – nach Antoine Houdar de la Motte – sehr wichtig ist und nur dann erreicht wird, wenn die Ereignisse unvorhersehbar sind. Dann zeigt sich etwas Neues, das die Vernunft *plötzlich, dynamisch* zu begreifen versucht.

Es stellt sich mithin die Frage nach der Bedeutung des Überraschungseffekts für das Erhabene. Pseudo-Longinos verlangt Vischer zufolge vom rhetorisch Erhabenen eine plötzliche Einleitung.²³⁶ Das Phänomen könne auch noch bestehen, wenn die Überraschung bereits vorbei ist. Der Eindruck werde zwar mit der Zeit getrübt, aber wir befinden uns im Zustand dieser Überraschung.²³⁷ Für das Erreichen eines erhabenen Zustandes gebe es keine besondere Zeitperiode, diese sei „unscharf“ und könne sich aus dem alltäglichen Zustand ergeben. Aber es geht nicht darum, dass für den Zustand des Erhabenen eine bestimmte Zeit charakteristisch ist. Laut Vischer ist es nicht möglich, etwas Ähnliches vorherzusagen. Pseudo-Longinos nennt eine solche Offenbarung „Donnerschlag“.

Kant stimmt mit Aristoteles darin überein, dass die Einbildungskraft nicht mit den Ideen der Vernunft vergleichbar sei, da es bei den ästhetischen Ideen kein Äquivalent im Begriff gebe. Aber die Einbildungskraft ist als produktives Denkvermögen sehr „mächtig“, denn mit ihr wird durch das sinnliche Bild die Idee der Vernunft vorgestellt.²³⁸ Sie wird im künstlerischen Werk *dargestellt*, und dadurch wird dieses wertvoll. Von der künstlerischen Wahrnehmung spricht Kant im Rahmen der Lehre über die Schönheit in der Kunst als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“. Den künstlerischen Wert eines Gegenstandes bestimmt Kant nach dem

236 Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, S. 73.

237 Ebd., S. 74.

238 Giambattista Vico z. B. hat zugestanden, dass die Einbildungskraft und die Fantasie den Vorrang bei dem Begreifen des Wesens der Dinge haben (Vico, G. *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*. Hamburg: Meiner, 1990).

Prinzip der Möglichkeit seiner Anwendung für die Umsetzung der Absichten und des Urteilsvermögens. Dafür braucht man Kant zufolge ein ganzheitliches Bild.

Auch Aristoteles unterstreicht die Wichtigkeit dieser Annahme. Er spricht davon, dass ein Kunstwerk kraft seiner dynamischen Entstehung immer als Ganzes vorgestellt werden muss:

Und desgleichen sollen ihre [der Fabel] Teile derart zusammenhängen, daß durch Wegnahme oder Verrückung irgend eines Teiles das Ganze verschoben wird und aus den Fugen gerät; denn dasjenige, dessen An- oder Abwesenheit sich durch nichts bemerklich macht, ist *streng genommen* gar kein Bestandteil eines Ganzen.²³⁹

Nach Friedrich Theodor Vischer sind das Endliche und das Unendliche nicht mehr verborgen, und das Erhabene erscheint für uns in seiner Macht als Grenzüberwindung.²⁴⁰ Die künstlerische Grenze wird durch dieses Phänomen zerstört und wir sehen alles als Ganzes. Das Erhabene, so lässt sich behaupten, ist nicht durch Raum oder Zeit begrenzt, sondern nur durch sich selbst, da es das Unendliche im Endlichen²⁴¹ ist. Denken wir das Erhabene als etwas Unbegrenztes, bringen wir es ohnehin mit der zeitlichen Ausdehnung in Verbindung, da wir uns, wie oben bereits gesagt wurde, bei den Gedanken auf das Konkrete stützen müssen.

Dies entspricht meiner These von der Unmöglichkeit des Selbstbegreifens, das zur Selbstnegierung führt. Wenn wir uns etwas vorstellen möchten, halten wir es allem anderen entgegen. Beim Begreifen des Selbst können wir dieses nur dem Nichts entgegenstellen. Das Problem liegt darin, dass das Erhabene *unserem Geist* eigen ist, und wenn wir versuchen, es mit dem Ganzen zu vergleichen, kommen wir mit *dem Nichts* zurück, da wir den unabdingbaren Teil unseres Seins zu begreifen versuchen. Und die Idee des Erhabenen als Absolutes wird in diesem Fall eine Fiktion, da wir *immer wieder* über uns selbst, mit für uns bezeichnenden Gedanken sprechen. Dieser Zustand ist *unser eigener Adaptierungsinstinkt*, und wenn wir über das Erhabene urteilen, müssen wir von unserem Sein, das einen Dialog mit dem Transzendenten führt, sprechen. Wenn wir aber unser Ich verneinen, nihilistisch betrachten und dadurch auch unsere transzendente Natur negieren, sondern wir uns von uns selbst ab und errichten freiwillig eine Grenze zwischen Ich und Welt (wie im Fall des Technisch-Erhabenen, wenn wir

239 Aristoteles, *Poetik*, VIII a 30–35.

240 Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, S. 71.

241 Ebd., S. 82.

uns *nur* auf die Erzeugnisse unserer Intelligenz konzentrieren). Und diese Entdeckung unserer Begrenzung wird schmerzhaft – hier erscheint der „Schmerz als der Weg des Bewusstseins“:

Der Schmerz ist der Weg des Bewußtseins, nur durch ihn gelangen die Lebewesen zum Bewußtwerden ihrer selbst. Denn Bewußtsein seiner selbst als Persönlichkeit besitzen heißt, den eigenen Unterschied gegenüber den anderen erkennen und fühlen. Und zum Gefühl dieses Unterschiedes gelangt man nur durch den Stoß, den größeren oder geringeren Schmerz, das Fühlbarwerden der eigenen Grenzen. Das Bewußtsein des eigenen Selbst ist das Bewußtsein der eigenen Begrenzung. Ich fühle mich selbst, indem ich fühle, daß ich nicht der Andere bin; wenn ich weiß, wie weit ich bin, so weiß ich, wo ich aufhöre zu sein, wo ich nicht mehr bin.

Und wie kann man um das eigene Sein wissen, wenn man nicht geringstes noch großes Leid kennt? Wie in sich einkehren, inneres Bewußtsein erreichen, wenn nicht durch den Schmerz? In der Lust vergißt man sich selbst wie sein eigenes Dasein, man geht in das fremde über, man ent-fremdet sich. Man sammelt sich nur, hält nur Einkehr in das eigene Selbst, wo man Ich im Schmerze ist.²⁴²

In diesem Zitat von Unamuno zeigt sich ein Umdenken der Idee Kants über das Erhabene sowie eine gewisse Identität mit der Ansicht Grassis, welche im Weiteren noch analysiert wird.

Pseudo-Longinos sprach, wie oben bereits erwähnt wurde, von einer führenden Rolle der Fantasie bei der Entstehung des erhabenen Zustandes. Auch wurde gezeigt, dass in der Theorie von Aristoteles die Fantasie für das Urteil über das Kunstwerk bedeutsam ist. Die Frage ist nun, ob es eine prinzipielle Differenz zwischen der Fantasie und der Einbildung gibt und welche Rolle dabei der Wahrnehmungsmechanismus für deren Entstehung spielt.

Es wird angenommen, dass der Mensch fähig ist, die Realität dank der Wahrnehmung der bewusstseinsverändernden Elemente zu definieren. Dabei wirkt die Wahrnehmung als Bindeglied in der Beziehung zwischen Mensch und Welt. Aber kann die Subjektivität, die die Bilder der Realität ins Bewusstsein bringt, als ein Faktor gesehen werden, der die Repräsentation der Wahrheit verhindert? Die

242 Unamuno, Miguel de. *Das Tragische Lebensgefühl*. In: *Philosophische Werke: Das tragische Lebensgefühl. Die Agonie des Christentums*. Wien/Leipzig: Phaidon-Verlag, 1933, S. 178–179.

Frage lässt sich auch anders stellen: Wie entstehen die Bilder der Realität im Bewusstsein und welche Rolle spielt dabei die Fantasie? Für die Antwort auf diese Fragen wird die Theorie von Jakob Frohschammer näher betrachtet, nach der die oben genannten Phänomene als antonym zu identifizieren sind. Als Opponent Frohschammers lässt sich in diesem Punkt Wilhelm Wundt nennen. Beide Konzepte, dasjenige Wundts und dasjenige Frohschammers, sind vom Standpunkt der Analyse der affektiven Komponenten der Vorstellungskraft und Fantasie aus gesehen interessant. Dabei sollte an dieser Stelle betont werden, dass auf die Theorie Wundts die ästhetischen Vorstellungen von Kant Einfluss hatten, die wiederum einer kritischen Untersuchung seitens Frohschammer unterzogen wurden.

Nach der Theorie des deutschen Philosophen Jakob Frohschammer (1821–1893) überschreitet die Fantasie die Grenzen der Kunst und der ästhetischen Wahrnehmung und erstreckt sich auf alle Elemente der Wirklichkeit. Der Titel seines Hauptwerkes, *Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses*²⁴³, verweist bereits auf diese Grundthese. Im Anhang zu einem weiteren Werk dieses Autors, *Über die Bedeutung der Einbildungskraft in der Philosophie Kant's und Spinoza's*²⁴⁴, werden Beiträge zu seinem oben genannten Werk zitiert, das als neuer Meilenstein in der modernen Philosophie²⁴⁵ bezeichnet wird. Frohschammer selbst galt als hervorragender Philosoph, sein Werk als bedeutsam für die Psychologie²⁴⁶ und die subjektive Fantasie als Gewinn für die Wissenschaft²⁴⁷. Mit der Zeit erinnerte man sich jedoch immer seltener seiner Werke, und die Zahl der Referenzen in den zeitgenössischen Schriften zur Ästhetik ist ebenfalls nicht groß.

Frohschammer ist der Auffassung, dass die Fantasie das Bindeglied sei, das die Materie und die Form²⁴⁸, den subjektiven und den objektiven Anfang vereinigt. Insofern wiederholt er bereits bestehende, aber umstrittene Thesen vom Primat der Kunst über andere Tätigkeiten. Es lässt sich auch eine Gleichartigkeit dieses Konzepts mit den Gedanken Platons über die Seele feststellen, welche die

243 Frohschammer, J. *Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses*. München: Theodor Ackermann, 1877.

244 Frohschammer, J. *Über die Bedeutung der Einbildungskraft in der Philosophie Kant's und Spinoza's*. München: Theodor Ackermann, 1879.

245 *Die Deutsche Allgemeine Zeitung*. Leipzig, 1876, Nr. 66v.

246 *Das Frankfurter Journal*. Frankfurt a. M., 2. Dez. 1876.

247 *Die Grazer Tagespost*. Graz, 1877, Nr. 60.

248 Auch Friedrich Schiller behauptete, dass die Kunst, dass das Schöne für die Verbindung von Materie und Form existiert (Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen*).

Welt der Ideen und die Welt der Dinge in Einklang bringen. Die Fantasie trägt zum Zusammenschluss der Fähigkeiten eines Menschen mit den objektiven Faktoren der Realität bei. In der Frage der Kreativität der menschlichen Vorstellungskraft²⁴⁹ kann diese Auffassung mit der subjektiven Komponente der Fantasie in Verbindung gebracht werden, die auch bei Wundt betrachtet wird. Letzterer betont ebenfalls die Verbindung der Vorstellungen und der Wahrnehmung mit der Wirksamkeit der Fantasie.

Hier geht nun Frohschammer davon aus, dass die Wirkung der Fantasie sich bereits in der Phase der Empfindungen manifestiert. Die damit verbundenen Gefühle von Lust und Unlust – sie charakterisieren in der Interpretation Kants das Erhabene – sind ein Resultat der kreativen Fähigkeit. Nach Frohschammer ist der Ursprung der Fähigkeit, etwas wahrzunehmen, genau genommen die objektive Fantasie. Dabei verbindet die Wahrnehmungsfähigkeit die praktischen und theoretischen Aspekte. Im ersten Fall geht es um das Vermögen sowie das Streben nach Beibehaltung und Entwicklung des menschlichen Daseins, im zweiten um eine Darlegung der Weltauffassung und eine Erklärung des Wesens der Welt.²⁵⁰ Das Perzeptionsprinzip dient gleichermaßen der Erkenntnis der Natur und der Erkenntnis des eigenen Seins. So ist, dank der Wahrnehmung, das Individuum fähig, sich als wahrnehmendes Subjekt²⁵¹ zu definieren. Das Allgemeinprinzip wird vom Individuum sinnlich wahrgenommen, folglich ist die Rede von der Aktualisierung der allgemeinen Idee der Wahrheit. Dies geschieht, nach Frohschammer, mittels sogenannter „sensibler Nerven“. Die objektive Fantasie charakterisiert er mit dem Begriff des „organischen Mentors“, dessen Wesen im Laufe der sich entwickelnden Empfindungsfähigkeit enthüllt wird. Das wichtigste Bemühen menschlichen Daseins nennt Frohschammer das Streben nach der Kunst, nach der Erschaffung eines harmonischen Ganzen, nach einem Werk und der Umgestaltung der Elemente der Wirklichkeit.²⁵²

Frohschammer spricht von der Korrelation der Wahrnehmung und der Vorstellungsfähigkeit des Bewusstseins und der Gefühle. Er glaubt, dass der Unterschied zwischen Wahrnehmung (Empfindung) und Vorstellung hauptsächlich da-

249 Ebenso bestand Giambattista Vico auf der Kraft der individuellen Kreativität, die letztlich Kultur und Zivilisation fördere (Vico, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*.)

250 Frohschammer, *Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses*, S. 274.

251 Ebd., S. 276.

252 Ebd., S. 283.

rin besteht, dass Erstere nicht mit dem Objektiven (Abbildungen) operiert und makellos bleibt; die Vorstellung dagegen bezieht sich ihrerseits immer auf das Andere, was ihr Wesen bildet. Die Wahrnehmung kann in der Fähigkeit der Vorstellung vorhanden sein, und sobald diese aus der Beobachtung kommt, sind ihre Grundvoraussetzung die Affekte. Die Wahrnehmung gilt Frohschammer dabei als das Morgengrauen des Bewusstseins, das immer noch im Bereich des Sinnlichen bleibt. Das Verhältnis der Gefühle zur Wahrnehmung zeichnet sich dadurch aus, dass man ihre Ähnlichkeit auf dem Grund ihrer Subjektivität erkennen kann, und der Unterschied liegt darin, dass die Vorstellung sich sowohl auf das Sinnliche als auch auf das Materielle bezieht, was nach Frohschammer für das Befinden im Übergangsstadium spricht. Wichtig ist dabei, dass Frohschammer zufolge die Wahrnehmungsfähigkeit sich von der subjektiven Intelligenz unterscheidet, auch wenn sie die erste Stufe von deren Entstehung ist. In der Wahrnehmungsfähigkeit tritt die Subjektivierung der allgemeinen Intelligenz auf, die Frohschammer mit dem griechischen Begriff „*νοῦς*“²⁵³ bezeichnet.

Wenn er von dem Begriff „Fantasie“ spricht, bezieht sich Frohschammer insbesondere auf Aristoteles’ Werk *Über die Seele*. Die Schrift *Über die Prinzipien der aristotelischen Philosophie und die Bedeutung der Phantasie in derselben* ist wiederum mit den Schriften *Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses*, *Über die Bedeutung der Einbildungskraft in der Philosophie Kant’s und Spinoza’s* und *Monaden und Weltphantasie*²⁵⁴ eng verknüpft. In seiner Analyse der Werke Aristoteles’ behauptet Frohschammer, dass jener die Begriffe „Fantasie“ und „sinnliche Empfindung/Wahrnehmung“ unterscheidet, die Fantasie aber erst mithilfe Letzterer möglich ist. Die Fantasie kann mit einer bestimmten Art der Bewegung verglichen werden und entsteht dank des Wahrgenommenen.²⁵⁵ Diese Bewegung, fährt Frohschammer fort, resultiert aus der Wahrnehmungsenergie und muss mit ihr zusammenhängen. In dieser Hinsicht ist die Fantasie passiv zu verstehen, und es ist die Bewegung in den Sinnesorganen (Herz und Verstand)²⁵⁶, die sie ermöglicht. In Anlehnung an die moderne Psychologie könnte man dieses Phänomen auch als eine Reflexion der Bilder im Bewusstsein beschreiben.

253 Ebd., S. 288.

254 Frohschammer, J. *Monaden und Weltphantasie*. München: Theodor Ackermann, 1879.

255 Frohschammer, J. *Über die Prinzipien der aristotelischen Philosophie und die Bedeutung der Phantasie in derselben*. München: Theodor Ackermann, 1881, S. 46.

256 Ebd., S. 47.

Dennoch, so führt Frohschammer weiter aus, sah Aristoteles die Ursache des Unterschieds zwischen der Wahrnehmung durch die Sinnesorgane einerseits und den Bildern der Fantasie und den Vorstellungen andererseits darin, dass Erstere kaum zu Abirrungen führt, während Letztere sowohl wahr als auch (vorwiegend) falsch sein können. Frohschammer bezieht sich dabei auf Platons Dialog *Θεαίητος*, in dem die Fantasie als eine Vorstellung beschrieben wird, die sich von der sinnlichen Wahrnehmung unterscheidet. Den Begriff „Fantasie“ verwendet Platon im Kontext der „Sichtbarkeit“ oder des „Scheins“. Frohschammer kommt nun zu dem Ergebnis, dass die Fantasie in der Definition von Aristoteles zu einem gewissen Grad der vernünftigen Aktivität entspricht, die zwar auch dank der sinnlichen Wahrnehmung möglich ist, in ihren Grundlagen aber keine Sinnlichkeit aufweist und unabhängig davon ist. Die Vorstellung beschreibt Frohschammer in diesem Zusammenhang zwar als Basis des Denkens, er gibt aber zugleich zu, dass diese Frage strittig sei. Was für ihn hingegen keinem Zweifel unterliegt, ist die kategorische Haltung, die Aristoteles in der Frage der Entgegensetzung der Bilder der Fantasie, des Denkens und des Wissens einnimmt. Dennoch wirkt die Fantasie als eine Art des Denkens, in dem, so Frohschammer, die Bedeutung des Wissens aufgegeben wird. Aristoteles definiert die Bilder der Fantasie als Ergebnis der Wahrnehmung durch die Sinnesorgane. Hier verweist Frohschammer auf das Ergebnis des künstlerischen Potenzials, der produktiven Fähigkeit der Einbildungskraft. Er erwähnt dabei die Affekte, die zu Halluzinationen führen und eine spontane Ausrichtung der wahrgenommenen Bilder hervorrufen, was sich vor allem im Traum oder im Fieber offenbart. Die Affekte bewirken also eine Verzerrung der Realität, weshalb wir die Objekte nicht so empfinden, wie sie sich uns gegenüber geben.

Aus all dem zieht Frohschammer die Schlussfolgerung, dass die Bilder der Fantasie eher aus dem Leiden entstehen als aus der Fähigkeit der entsprechenden Organe und dass sie nicht mit der produzierenden Einbildungskraft²⁵⁷ verglichen werden können. Dies ist, meines Erachtens, genau der Punkt, aus der sich der Unterschied zwischen „Fantasie“ und „Einbildungskraft“ ergibt: Die Einbildungskraft erscheint nur als die Präsentationsfähigkeit des Bewusstseins, während die Tätigkeit der Fantasie zur Entstehung der Katharsis und des Erhabenen beiträgt.

257 Frohschammer, *Über die Prinzipien der aristotelischen Philosophie und die Bedeutung der Phantasie in derselben*, S. 52.

Zu berücksichtigen sind aber auch die Überlegungen in *Über die Bedeutung der Einbildungskraft in der Philosophie Kant's und Spinoza's*. Frohschammer beginnt seine Untersuchung mit der Definition der Begriffe „Raum“ und „Zeit“, die in der transzendentalen Ästhetik Kants als Grundlage der Sinnlichkeit betrachtet werden. Laut Frohschammer sind sie die Grundvoraussetzung für die empirische Wahrnehmung.²⁵⁸ Ihm zufolge ist die transzendente Ästhetik das Finden der Sinneswahrnehmung a priori.²⁵⁹ Wir empfinden die Objekte in Raum und Zeit dadurch, dass unser Geist so gestaltet ist, die Dinge in der Raum-Zeit-Form wahrzunehmen. Ohne Wahrnehmung – eine Fähigkeit, die a priori gegeben ist – können die Dinge nicht erkannt werden. „Reiner Raum“ und „reine Zeit“ sind uns als Produkte oder Funktionen der Einbildungskraft gegeben. In dem Kapitel „Über die Macht der Einbildungskraft in der transzendentalen Analytik“ stellt Frohschammer die These Kants: „Darstellungen ohne Begriffe sind blind“ in Frage: Sie könnten blind sein, so Frohschammer, wenn sie überhaupt möglich wären.²⁶⁰ Ihm erschien es seltsam, wenn die Prinzipien der Vernunft a priori gegeben wären, ohne dass die Formen der visuellen Wahrnehmung und dergleichen eingesetzt sind. Die transzendente Apperzeptionen nennt er Selbstbewusstsein²⁶¹, und er verweist auf Kant, der sagt, dass der Gedanke „ich denke“ alle Vorstellungen begleiten muss und die Basis für alles Denken und alle Erkenntnis ist.²⁶² In Bezug auf die Fantasie kann man festhalten, dass diese die Vorstellungen belebt.²⁶³

Im letzten Abschnitt seiner Untersuchung des Begriffes der Einbildungskraft in der Philosophie Kants geht Frohschammer zur Analyse von dessen Werk *Kritik der Urteilskraft* über. Er erinnert daran, dass die ästhetischen Urteile auf Gefühlen und nicht auf Begriffen basieren. Die Begriffe, die wiederum solche Urteile wie „Harmonie zwischen der Vernunft und der Einbildungskraft“ oder „Zweckmäßigkeit der Natur“ nicht zu umfassen vermögen, können nur unbestimmt sein.²⁶⁴ Im Anschluss daran führt Frohschammer Kants Idee über das Erhabene als ein Beispiel an, das jede Skala der Gefühle übersteigt, und stimmt darin völlig

258 Frohschammer, *Über die Bedeutung der Einbildungskraft in der Philosophie Kant's und Spinoza's*, S. 15.

259 Ebd., S. 8.

260 Ebd., S. 19.

261 Ebd., S. 38.

262 Ebd., S. 38–39.

263 Ebd., S. 38.

264 Ebd., S. 98.

mit ihm überein. Ganz besonders bemerkenswert ist Frohschammers Kritik am ästhetischen Urteil von Kant. Er lehnt die Deutung ab, der zufolge das ästhetische Gefühl sich von der rationalen Aktivität unterscheidet. Auch glaubte er, dass Kant die Korrelation von Einbildungs- und Darstellungskraft nicht beachtet hat, obwohl Kant zwischen den Begriffen „Form“ und „Schema“ differenziert. Mit Bezug auf sein eigenes Werk *Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses* definiert Frohschammer das ästhetische Gefühl als innere harmonische Form, die nicht von der Vernunft getrennt ist. Die Vernunft, ihrerseits von der Zweckbestimmung abhängig, muss einer Abstufung in sich selbst unterzogen werden.

Aufschlussreich für das Verhältnis zwischen Fantasie und Wahrnehmung²⁶⁵ ist auch der Text *Mythus und Religion* von Wilhelm Maximilian Wundt (1832–1920). Ihm zufolge gibt es einen signifikanten Unterschied zwischen Fantasie und Vorstellungskraft im Hinblick auf Raum und Zeit.²⁶⁶ Darüber hinaus zeichnet sich die Fantasie dadurch aus, dass sie „durch überkommene Normen eingeschränkt“²⁶⁷ ist (hier ist bereits die Rede von der individuellen Fantasie). Wundt schlägt nun ein Konzept vor, laut dem die Wahrnehmung der Farbe und des Lichtes der sinnvolle Inhalt der Fantasiebilder ist. Mit dem Begriff „Fantasie“ bezeichnet er die Tätigkeit von subjektiven Faktoren in einer jeden Vorstellung. Dabei sind die Raumfantasie mit der Licht- und Farbempfindung und die Zeitfantasie mit den Klangempfindungen gekoppelt.²⁶⁸ Unmittelbare Sinneseindrücke und Fantasiebilder können in „Konflikt“ miteinander geraten, jedoch sind die Fantasiebilder stets undeutlicher, „verwischter“ als die Sinneseindrücke. Wir können davon ausgehen, dass dies aufgrund unterschiedlicher Realitätsschichten passiert, was sich am deutlichsten bei den Halluzinationen zeigt. Wir „sehen“ sie nur teilweise, so Wundt, und nur wenige besitzen die Fähigkeit, diese Bilder der Halluzinationen von den Bildern der Sinneseindrücke zu unterscheiden, ohne die Augen zu schließen oder im Dunkeln zu sein. Wundt meint hier die Notwendigkeit der bewussten Abstraktion solcher Elemente der Vorstellung von den realen Objekten. Ihm zufolge sind wir „frei“ in unserem Streben danach, das, was wir wollen, zu sehen. Dabei ist es unbedingt erforderlich, alle anderen Reize, die das Sehzentrum im Licht beeinflussen und die das, was wir sehen wollen, verdrängen, zu beseitigen. Wundt erkennt in einer solchen Art der Wiedergabe eine Ein-

265 Wundt, *Völkerpsychologie*, Bd. 2, Teil 1, S. 617.

266 Ebd., S. 19–52.

267 Ebd., S. 67.

268 Ebd., S. 52.

wirkung auf die reproduktiven Elemente, nicht aber ihre Aktivität selbst. Es wird sich

der momentane Zustand eines Bildes jeweils zu einem mittleren Produkt aus irgendwelchen neu eingetretenen Erregungen und aus reproduzierten Elementen umgestalten; und während jene neuen Reize ein Bild erzeugen, bedingen es diese unter der Nachwirkung des vorangehenden Zustandes entstehenden Assimilationen, dass sich das neue Bild doch zugleich an das vorangegangene anschließt und so als eine Metamorphose desselben erscheint.²⁶⁹

Wundt führt im Anschluss eine Gegenüberstellung von Fantasie- und Traumbildern durch und nennt sie die Elemente der gleichen Reihe. Den Unterschied sieht er darin, dass bei den Traumbildern der Prozess der physiologischen Stimulation intensiver ist, da er eine größere Auslastung des Sehzentrums bedeutet. Die Tätigkeit der Fantasie ist direkt mit der Dauer der Wahrnehmung der Bilder verbunden, was man mit den Ansichten Burkes und Jean Pauls vergleichen kann. Es geht um die Anerkennung der Notwendigkeit eines vorübergehenden Zeitraums, in dem die Wahrnehmung und Analyse von Phänomenen vermittelt wird. Im Kontext der Fantasie²⁷⁰, die Wundt erörtert, ist die Rede von zerrissenen und transienten Bildern. Darüber hinaus kann die „Intensität“ als individuelle Begabung, d. h. als Verfügbarkeit kreativer Fähigkeiten höherer Ordnung beschrieben werden.²⁷¹

269 Ebd., S. 53.

270 Das heißt, wenn die Rede von dem Vorübergehen, der Ermangelung an Gegebenheiten für die dauerhafte Wiedergabe ist.

271 Der Philosoph Colin McGinn analysiert das Verhältnis von Traum und Wachheit sowie das Vermögen, Bilder zu schaffen. Er fragt nach, ob es einen vergleichbaren Widerspruch zwischen der Wahrnehmung von Bildern und dem bewussten Finden gibt und antwortet negativ. Der Traum stoppt die Aktivität der Gefühle. Die korrekte Repräsentation von dem Subjekt des Umfeldes ist nicht mehr die Aufgabe des schlafenden Geistes. Aber der Traum, so McGinn, führt die Wirkung der Einbildungskraft nicht zu Ende. Die Bilderzeugung bedeutet nicht notwendigerweise die Wachheit, da sie nicht das Wesen der Kenntnisse über die Subjektumgebung berührt. (McGinn, Colin. *Mindsight: Image, Dream, Meaning*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, S. 82). Die Bilderzeugung somit ist McGinn zufolge nicht immer ein Produkt der Vernunfttätigkeit. In Übereinstimmung mit dieser Annahme können wir sagen, dass die Fantasie als Quelle des Ursprungs dieser Bilder auch nicht von den intellektuellen Fähigkeiten des Individuums Gebrauch macht. Das kann man mit der Lehre des Aristoteles über die Fantasie vergleichen, wo sie als die Bewegung definiert wird, die von der verwirklichten Wahrnehmung ausgeht (Aristoteles, *Über die Seele*, III 3, 429 a 2). Aber McGinn ersetzt wie viele andere Denker auch die Begriffe „Fantasie“ und „Einbildungskraft“. Dabei ist die Einbildungskraft das Ergebnis rationaler Tätigkeit;

Wundt stellt sich nun die Frage: Warum dringen in die Fantasiebilder, wenn wir die Fantasie bewusst von äußeren Reizfaktoren abkoppeln, die schöpferischen Elemente der Gedanken, bildliche Prozesse der Erinnerungen, zukünftige Projekte (alles Elemente der Sinnlichkeit) usw. ein? Das ist vor allem der Fall, wenn die Fantasiebilder „blass und schattenhaft“ sind und wir sie nicht durch Gefühle wahrnehmen. Wundt spricht hier auch von den Kombinationen mit Worten, die bei den einzelnen konkreten Objekten aufgenommen werden und dadurch die abstrakten Konzepte ersetzen. An diesem Punkt ist es angemessen, über die Beziehung zwischen Bildern und Gefühlen und den Worten als dem nötigen Medium ihrer Wahrnehmung zu sprechen. Jedoch sind solche Assoziationen mit Worten nicht immer in der Tätigkeit der Fantasie beobachtbar: Die Worte haben keine Kraft, auf uns zu wirken, wenn es keine notwendige psychische Qualität gibt, die ihre Ersatzfunktion klarmacht. Es gibt einen solchen Zustand des Bewusstseins, so Wundt, wenn die Aufregung so groß ist, dass es für sie kein verbales Äquivalent gibt. Entstellungen können Wundt zufolge einen bewussten Charakter tragen, und das ist für die gewünschte Wirkung auf die Zuschauer erforderlich. Folglich muss bei der Fantasie zwischen schöpferischer Kraft und individueller Wahrnehmung unterschieden werden. Diese Annahme stimmt mit den Aussagen Wackenroders überein, der die Vorstellung vertritt, dass nicht alles mit durch Worte bestimmt werden kann.

Bei Wundt korrelieren die Wahrnehmungen und Gefühle, die sich im Bewusstsein des Rezipienten befinden. Dabei werden die in das Bewusstsein eingebrachten Bilder nicht analysiert, was von der emotionalen Komponente des Wahrnehmungsprozesses zeugt. Laut Wundt,

sind aber begreiflicherweise die Phantasiegebilde vor andern Vorstellungen durch ungewöhnlich lebhafte Gefühle ausgezeichnet, da bei ihnen zu jenen den Vorstellungen an sich anhaftenden subjektiven Wirkungen noch die Gefühlssteigerung hinzukommt, die aus der Versetzung des eigenen Seins in den Gegenstand und aus der steigernden Rückwirkung, die diese Belebung ausübt, hervorgeht.²⁷²

McGinn nennt dies „Blick der Vernunft“. Diese Auffassung entspricht bis zu einem gewissen Grad derjenigen Frohschammers bezüglich der Korrelation von Fantasie und Einbildungskraft, die oben bereits erörtert wurde.

272 Wundt, *Völkerpsychologie*, Bd. 2, Teil 1, S. 56.

Diesen Anklang der Gefühle, die den Inhalt der Empfindungen ersetzen, kann man bei der Bewegung des Blicks nach oben verfolgen, zur Pyramidenspitze, bei dem die Maßstäbe einander gegenübergestellt und das mathematisch Erhabene erlebt wird. Es stellt sich heraus, dass diese Gegenüberstellung durch die Fantasie bedingt wird. Hier zeigt sich der Einfluss der Überlegungen des Aristoteles in seiner *Poetik*, und wir können schließen, dass die Katharsis eine emotionale Reaktion auf die Übertragung des Selbst auf den Charakter auf der Bühne ist, womit die Katharsis eine Tätigkeit der Fantasie ist.

Als wesentliche Elemente der Zeitfantasie nennt Wundt „Schall und Klang“²⁷³. Er stuft diese Art von Fantasie als universelle menschliche Tätigkeit ein (abgesehen von denen, die der Möglichkeit der Wahrnehmung von Schallschwingungen beraubt sind). Die individuelle Komponente manifestiert sich in der Tatsache, dass wir in erster Linie eine Verbindung mit den Sprachbewegungen der *eigenen* Stimmorgane herstellen.

Darum pflegt das Nächste, was wir bei dem Versuch, irgendeine Schallvorstellung willkürlich zu erneuern, in uns wahrnehmen, der mehr oder minder deutliche Klang unserer eigenen Stimme zu sein, der sich sofort, wenn die bestimmte Absicht hinzutritt, in irgendeinen fremderen Schall, z. B. den Klang eines musikalischen Instrumentes, assimilativ umwandeln kann.²⁷⁴

Die Fantasie gilt in Bezug auf den Schall als wesentlicher Faktor für die Raumfantasie – für den Rhythmus, dessen direktes Substrat, nach Wundt, das Gefühl der Bewegungen ist. Die eigene Stimme und die rhythmisch geschaffenen Empfindungsinhalte gelten als adäquates Material des Affekts. Folglich, so Wundt, stehen sich die Raum- und die Zeitfantasie

vermöge der verschiedenen Natur des Empfindungsmaterials, das für sie ursprünglich verfügbar ist, auch der umgebenden Welt, deren Eindrücke doch beide nachbilden, wesentlich abweichend gegenüber.²⁷⁵

Die Raumfantasie ist arm, weil sie über ein dürftiges Material in den blassen, vergänglichen und lückenhaften Fantasiebildern des Gesichtssinnes verfügt, das, nach Wundt, überall der Ergänzung und Auffrischung durch die lebendige Wirklichkeit bedarf. Aber zur gleichen Zeit tritt diese Art der Fantasie umso tätiger

273 Ebd., S. 45.

274 Ebd., S. 57.

275 Ebd., S. 59.

auf, indem sie den Stoff selbst gestaltet und nach außen hin umwendet. Die Zeitfantasie besitzt laut Wundt

in dem Klange, den ihr die Sprache, und in dem Rhythmus, den ihr die Bewegung des eigenen Körpers bietet, ein Material, über das sie frei nach Willkür verfügt und das ihren Gebilden auch da, wo sie sich ganz unabhängig von der Umgebung gestalten, einen festen Inhalt gibt.²⁷⁶

So ist die Zeitfantasie entfernter von der Realität und damit fruchtbarer im Hinblick auf die Schaffung neuer Elemente, neuer Bilder. Die Raumfantasie ist wiederum aufgrund der Abhängigkeit vom externen Material materieller und schafft Bilder aus den Originaldaten, um die subjektiven Stimmungen und Affekte auszudrücken. Alles Material führt sie von Anfang an mit sich. Die Werke der Fantasie sollen jedoch nicht mit den realen Objekten vergleichbar sein – um auf den Betrachter zu wirken, braucht man die Übertreibungen, die idealisierten Bilder etc.

Eine solche Unterscheidung von Raum und Zeit ist in Zusammenhang mit der Fantasie künstlich. Zur Erstellung einer mentalen Konstruktion von etwas ändern wir das, was wir gesehen haben, und bringen es in die grotesken Formen *dieser* Realität. Für den Rezipienten sind greifbare Elemente der Wirklichkeit wahrnehmbar. Eine mentale Konstruktion von Objekten, die keine Entsprechungen in der Realität haben, ist hingegen kaum möglich.

Auch die sprachlichen Bilder nehmen wir in dieser Realität auf, da die Schallwellen ihren Gesetzen unterstellt sind; wir können uns nur erinnern. Mehr signifikante Unterschiede gibt es nur dann, wenn wir die Schallschwingungen mit dem assoziieren, wovon sie hervorgerufen werden könnten. Hören wir bei geschlossenen Augen das Klappern von Hufen geschlossen, so verbinden wir, die Bedingungen der Entstehung von fantastischen Bildern, die Wundt als notwendig erachtet, vorausgesetzt, diesen Klang mit einem Pferd, das auf dem Pflaster vorbeigeht, und richten uns dabei nach den Daten, die wir aus der früheren Erfahrung, aus dem visuellen Gedächtnis erhalten. Im Falle der Beobachtung einer abstrakten Reihe von Linien jedoch, die durch die Fantasie des Künstlers geschaffen und auf der Leinwand reproduziert wurde, ist es für uns viel schwieriger, eine solche Art der Assoziation hervorzurufen. Selbst wenn wir wissen, in welcher Art und Weise der Künstler gearbeitet hat und zu welcher Zeit das

276 Ebd., S. 60.

Kunstwerk entstanden ist, wird es für uns äußerst problematisch, ein Pferd im Abstrakten dargestellt zu sehen.

In jedem Fall, so Wundt, gewinnt sowohl die Raum- als auch die Zeitfantase „durch den Hinzutritt der Bedingungen des gemeinsamen Lebens ihre ungeheure, wiederum tief in das Einzelbewusstsein zurückwirkende Bedeutung“; sie gilt als „die belebende Apperzeption“, die mit der „Einfühlung“ korreliert. Dieses Prinzip der Empathie beherrscht das Seelenleben in allen seinen Gestaltungen, seinen Wandlungen und Entwicklungen, offenbart sich in verschiedenen Aspekten der menschlichen Tätigkeit, u. a. in der Kunst (Mythen, Kunst, Architektur). Denn dank ihrer geschaffenen Objekte werden wir „belebt“. Der entscheidende emotionale Moment des Eindrucks ist die Schaffung von subjektiven Faktoren wie auch die Selbsttätigkeit des Bewusstseins.

Die Frage nach dem Schallverhältnis, das Wundt als Richtigstellung des Wesens der Zeitfantase beschreibt, kann durchaus mit der Lehre des Aristoteles über die Verhältnismäßigkeit, genauer mit der Frage nach dem Zusammenklang, verglichen werden. So nimmt Aristoteles an, dass der Schall und das Hören Elemente der gleichen Ordnung sind. Dieser Zusammenklang gilt wiederum als „λόγος“.²⁷⁷ Zudem glaubt er, dass Übermäßiges Beschwerden macht oder sie aufhebt.²⁷⁸

Abschließend lässt sich sagen, dass Wundt und Frohschammer die Schlüsselbedeutung der Fantasie in Zusammenhang mit dem Phänomen der Wahrnehmung (Rezeption) sehen. Geht Wundt davon aus, dass die Grundlage für die Wahrnehmung die subjektivierende Reflexion ist, so gibt es laut Frohschammer nur die Subjektivierung des allgemeinen Anfangs, während die ganze Wirklichkeit Ausdruck der allgemeinen Fantasie sei. Infolge der Begrenzung des Wahrnehmungssystems zeigt sich die Realität im Bewusstsein mit einer gewissen Verzerrung. Aus diesem Grund ist Wundt zufolge die Fantasie aufgerufen, den Widerspruch zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven zu lösen und die Disharmonie und die damit verbundenen Beschwerden, die Frohschammer als „Leiden“ charakterisiert, zu beseitigen. Beide interpretieren die Fantasie als Grundlage der Tätigkeit. Aber während Wundt ihre Relevanz für die kreative Wahrnehmung hervorhebt, betrachtet Frohschammer die Fantasie als Quelle der Wirklichkeit, in der die Kunst erst als Zusatzkomponente präsentiert wird.

²⁷⁷ Aristoteles, *Über die Seele*, III 2, 426 a 27 – b 7.

²⁷⁸ Ebd.

3.3 Psychoökologische und visuelle Projektionen

Wir nehmen als die Maßeinheit etwas, was sich in unserem Sichtfeld befindet, ob es sich um ein Theaterstück oder den Blick aus dem Fenster handelt. Als Grundlage der Wahrnehmung finden dieselben Emotionen, unabhängig davon, ob wir uns eine erdichtete Szene oder eine dokumentarische Chronik anschauen. Solange wir an dem, was da eintritt, unbeteiligt sind, nehmen wir das, was wir anschauen, als etwas Entferntes wahr und geben das entsprechende Urteil ab (nach Kant ist dieses ästhetisch). Der Zuschauer macht, wenn er ein solches Urteil spricht, keinen Unterschied zwischen dem nur Gedachten und dem Realen. Aber der Rezipient kann die Grenzen *bewusst* in die Sphäre der Repräsentation ziehen.²⁷⁹

279 Um diese Überlegung zu vertiefen, wende ich mich erneut dem Werk *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (1954) von Rudolf Arnheim zu. Die Frage ist in Zusammenhang mit den oben betrachteten Thesen von Burke und Jean Paul (die auch Pseudo-Longinos erwähnt hat) über die Notwendigkeit der Untergliederung eines einzelnen Phänomens zwecks seiner Analyse entstanden. Der amerikanische Biophysiker Harold J. Morowitz analysiert im Artikel *Rediscovering the Mind* das Paradox der Überlagerung der Zustände und führt als Beispiel das bekannte Paradox von Erwin Rudolf Josef Alexander Schrödinger (1887–1961) an. In der Quantenmechanik wird die Simultaneität der Handlungen bei der Abwesenheit der Rezipienten angenommen, was im Begriff „Superposition“ zum Ausdruck. Morowitz verweist auf die Abwägung der verschiedenen Storylines durch den Schriftsteller (wobei die Charaktere in der metaphorischen Simultaneität der Handlungen bestehen). Er stellt die Frage: „Why is my unitary feeling of myself propagating down *this* random branch rather than down some other? What *law* underlies the random choices that pick out the branch I feel myself tracing out? Why doesn't my feeling of myself go along with the other me's as they split off, following other routes? What attaches *me-ness* to the viewpoint of this body evolving down this branch of the universe at this moment in time?“ (Morowitz, Harold J. *Rediscovering the Mind*. In: *The Mind's I: Fantasies and Reflections on Self and Soul* (comp. and arr. by Douglas R. Hofstadter and Daniel C. Dennett). New York: Basic Books, 1981, S. 48–49). Morowitz behauptet, dass diese Frage nicht nur für die Antwort, sondern sogar für die Formulierung problematisch ist. Die einzige Antwort wäre nur im Rahmen der Selbstbestimmung – und dies nicht weniger umständlich – möglich. Es lässt sich behaupten, dass das Problem der Wahrnehmung des Raums von dem Rezipienten, und zwar von seinem Ich und der vergleichenden Analyse des früher Gesehenen, abhängig ist. Die Rede ist dabei von dem Einbildungsvermögen bei der Wahrnehmung der Realität. Christopher Zeeman nennt dieses Prinzip der Verzweigung „multiple speciation“ (*Understanding catastrophe*, S. 85) und betrachtet es im Rahmen der Evolutionstheorie. Ihm zufolge „means [diese Verzweigung] the appearance of several descendant species“. Damit wird auch die Frage nach der Selbstbestimmung „evolutionär“.

Ich habe das Vernunftvermögen bereits im Rahmen des Problems „der Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ analysiert. Jetzt möchte ich am Beispiel der Korrelation des Mythos und der Vernunft die Interpretierung des Denkapparats und der Grenzen der Verbreitung seiner Tätigkeit wissenschaftlich betrachten. Dafür zitiere ich Hans-Georg Gadamer. Im Werk *Ästhetik und Poetik* bietet er – wobei er als Basis die Idee von Kant über das Vernunftvermögen der Erzeugung der Ideen heranzieht – folgende Auslegung für die Vernunft: „Diesem Begriff des ‚Nous‘ entspricht im neuzeitlichen Denken die Vernunft. Sie ist das Vermögen der

Es wurde schon gesagt, dass das Bewusstsein die Gegenstände klassifiziert. Diese Fähigkeit rührt von der ständigen Identifizierung, dem Vergleichen der Formen und Maßstäbe her. Das eine zu begreifen ist im Vergleich mit dem Anderen möglich, und die Komplementarität kann in diesem Sinne als der Erwerb des Weltbilds im Kontext der es anfüllenden Elemente wahrgenommen werden. Dieselbe Eigenschaft ist bei der Naturanschauung zu vermerken. Das Subjekt begreift die Realität, indem es ihr sein eigenes Ich entgegensetzt. Die Natur ist für es etwas *Anderes*, auf das sich sein Wille nicht erstreckt. Dies kann ihm Angst einflößen und es bedrücken, da das Subjekt nicht weiß, was im Laufe der Zeit passieren, ob der Sturm losbrechen oder ob es einen Vulkanausbruch geben wird. Es kann dies zwar prognostizieren, aber dann befindet es sich immer noch in der „Superposition“, im Prozess der ständigen Verzweigung. Diese Ungewissheit ist Burke zufolge die Quelle des Schreckens und zugleich eine Folge des Erhabenen. Warum erhaben? Weil das Subjekt sich dem Nichts dadurch anschließt, dass es keine Grenzen hat und alles möglich ist. Und wenn *alles* möglich ist, befindet sich das Subjekt, wie ich es ausdrücken möchte, in der „Situation der Kulisse“, insofern es sich die Ereignisse mit der Hilfe der Einbildungskraft und der Fantasie vorstellen *kann*. Die Fantasie stattet es mit dem Selbstbewusstsein der eigenen Vollkommenheit aus.

Ideen (Kant). Ihr Grundbedürfnis ist das Bedürfnis nach Einheit [...] Vernunft [ist] dort [...], wo das Denken bei sich selber ist [...]. Im Wesen der Vernunft liegt es also, absoluter Selbstbesitz zu sein, auf keine Schranke des fremden und zufälligen bloßer Fakten zu stoßen“ (Gadamer, Hans-Georg. *Mythos und Vernunft*. In: *Ästhetik und Poetik. Kunst als Aussage*. Gesammelte Werke, B. 8. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993, S. 166–167). Gadamer macht hier eine wichtige Bemerkung über die Ausschließung alles „Fremden“ aus dem Blickfeld. Daraus entsteht die gesetzmäßige Frage über die Grenze des Willensakts. Gerade wegen des Unvermögens der Erkenntnis der Intelligenz in der ganzen Wirklichkeit (hier führt Gadamer die Mythologie als Beispiel an) verliert die Vernunft die Fähigkeit der absoluten Einheit, wodurch die Idee der absoluten Vernunft selbst illusorisch wird. Hier offenbart sich ein Paradox – ist es möglich, sich das Absolute im begrenzten Bewusstsein vorzustellen? Welche Schlussfolgerung lässt sich aus dieser Frage ziehen? Ist das Bewusstsein des Subjekts dermaßen begrenzt, dass es sich etwas außerhalb der Kompetenzsphäre der Vernunft oder etwas diese Übersteigendes nicht zu vorstellen vermag? Das Problem liegt darin, dass der Rezipient über das, was jenseits der Grenze liegt, nachdenkt, obwohl sein kategorialer Apparat die Urteile kraft der Gegenüberstellung produziert. Dem Rezipienten genügt es nicht zu wissen, dass es etwas, das sein Vermögen vielfach übersteigt, gibt, er muss davon überzeugt werden. Die Idee des Absoluten ist notwendig für die Vernunft als ein selbstbewusstes Phänomen, sie ist ein Abwehrmechanismus der Selbstreflexion. Schließlich begreift man seine Grenzen im Vergleich mit etwas, was sich diesen Grenzen nicht unterordnet, sondern sie übersteigt. Wer versteht, dass er diese Idee in seinem unvollkommenen Bewusstsein trägt, versteht gleichzeitig seine Einbeziehung und die Motivation zur Vervollkommenung. Das Erhabene ist hier die Hoffnung auf Rettung.

Betrachten wir näher, wie das Bewusstsein die Bilder der Realität in die Bilder des Denkens umgestaltet.²⁸⁰ Die Idee der Wahrnehmung entwickelt sich in dem Konzept der ökologischen Optik. Die ökologische Wahrnehmung verweist laut dem Begründer dieser Theorie, dem bekanntesten kognitiven Psychologen des 20. Jahrhunderts, James Jerome Gibson (1904–1979) auf die Existenz eines Menschen in der *natürlichen* Umgebung. Letzteres ist wichtig für die Widerlegung der Theorie über das Technisch-Erhabene, wo die künstlichen Objekte wahrgenommen werden. Zentral ist, dass sich die Beobachtung dieses Menschen in Subjekt-Objekt-Beziehungen darstellt, da sonst jedes Objekt als abwesend wahrgenommen werden würde. Berücksichtigen wir diese Annahme, lässt sich sagen, dass dann, wenn man den Blick von dem Objekt löst, dadurch sein Verschwinden im Raum provoziert wird (da der Raum von dem Rezipienten abhängig ist). „Zerfällt“ damit die Welt hinter unserem Rücken? Es geschieht in unserem Bewusstsein, dass wir die Objekte aus dem Blickfeld verlieren. Die weitere Frage wäre die nach der Bestimmung der „Natürlichkeit“. Erscheinen die Objekte nicht mehr in unserem Blickfeld, so verlieren die optischen Illusionen, die z. B. durch die Krümmung des Spiegels entstehen, oder alle anderen Phantasmagorien den Sinn für den Beobachter, da sie nicht länger als Objekte aus seiner Umgebung wahrgenommen werden. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird das Erhabene im Zusammenhang mit den Wissenschaften betrachtet. Aber auch hier wird das Problem der Definition der Natur im Kontext der technologischen Innovationen in den Vordergrund gestellt. Das Technisch-Erhabene wird herbeigerufen, um diesen Widerspruch zu lösen, und substituiert das Phänomen

280 Nach den Worten von Louis Auguste Blanqui (1805–1881), der den Überlegungen Schrödingers in gewisser Weise zuvorgekommen ist, ist das Weltall gleichzeitig das Leben und der Tod, die Zerstörung und die Schaffung, die Veränderung und die Stabilität, die Hektik und die Ruhe. Das Weltall ist, so Blanqui, immer dasselbe und erneuert sich gleichzeitig fortwährend. Trotz des ewigen Werdens ist es wie erstarrt, und es scheint, als würde man stets im selben Buch blättern. Im Ganzen und im Einzelnen ist das Weltall die ewige Umgestaltung und die ewige innere Unveränderlichkeit und der Mensch ist eines seiner Details (Blanqui, Louis-Auguste. *Eternity by the Stars: An Astronomical Hypothesis* (transl. Frank Chouraqui). New York: Contra Mundum Press, 2013). Bei dem Versuch, die Idee des Zyklischen zu widerlegen, zeigt sich dann aber ein Paradoxon. Der Unterschied zu der Lehre Heraklits über die Entstehung und die Zerstörung der Planeten durch das Feuer wird, in diesem Fall, nur in der zeitlichen Ausdehnung liegen. Hier ist der Zyklus einstufig. Stellen wir uns aber den Menschen als den Beobachter dieser einander abwechselnden Phasen des Weltprozesses vor, müssen wir untersuchen, auf welche Weise er die einen oder die anderen Elemente zwecks ihrer Klassifizierung und der gedanklichen Verarbeitung isoliert. Das Konzept von Blanqui erscheint zweifelhaft, wenn wir uns auf die weiter unten noch zu analysierende These Alfred Habdank Skarbek Korzybskis (1879–1950), des Gründers der Theorie der gemeinen Semantik, richten, der zufolge „die Karte nicht das Territorium ist“.

des Erhabenen als einer natürlichen, bei der Anschauung der Natur entstehenden Geistesverfassung. Mit Blick auf Letzteres lässt sich von der Herkunft des künstlich Erhabenen anstatt des naturgemäßen sprechen. In Los-Angeles findet jährlich die Konferenz *Image & Meaning II* statt, in deren Verlauf das Thema der Korrelation von Wissenschaft und Ästhetik, insbesondere aber der Zusammenhang mit dem Erhabenen diskutiert werden. Die Ergebnisse dieser Forschung sind im Werk *The Beyond the Finite. The Sublime in Art and Science* festgehalten.²⁸¹ Die Autoren haben sichergestellt, dass der Begriff „erhaben“ so viele verschiedene Definitionen aufweist und im Laufe der Geschichte so viele verschiedenartige Phänomene damit beschrieben worden sind, dass sich Möglichkeiten für neue Auslegungen eröffnen. Die Philosophen haben das Erhabene hauptsächlich als „Aufregung“, also aus Sicht der Emotion analysiert. Lyotard etwa behauptet, dass dieses Phänomen durch die Begriffe „Lust/Unlust“ begrenzt wird. Kant seinerseits sprach von einer „Beunruhigung“. Die modernen Wissenschaftler schlagen demgegenüber vor, das Erhabene als eine Art von „Katalysator“ zu bestimmen, der die neuen Antworten aus den *wissenschaftlichen* Werken „herausreißt“. In diesem Zusammenhang wird dieses Phänomen weder als eine „versteckte Gottgläubigkeit“ noch als „Lizenz auf den Nihilismus“ (Kritik des Postmodernismus), sondern als Möglichkeit bezeichnet, den abstrakten Regeln etwas entgegenzusetzen. Analysiert wird etwa die Theorie von Kirk Pillow²⁸², der behauptet, dass, soweit wir über das Erhabene nachdenken, wir die Informationen über den uns anrührenden Anderen erhalten, der sich jenseits unseres konzeptuellen Zugangs befindet und von der einheitlichen Feststellung abschweift. Die Suche nach der Erklärung des Unbekannten, die mit den mythologischen Sujets beginnt und durch die wissenschaftlichen Entdeckungen fortgesetzt wird, lässt sich als Versuch beschreiben, ins Unendliche hinauszugehen, als eine Annäherung an die Linie des Horizontes und als Versuch, die Grenzen zu überschreiten. In diesem Sinne kann der Zustand des Erhabenen nicht auf das Gebiet der Ästhetik²⁸³

281 *The Beyond the Finite. The Sublime in Art and Science*. Oxford University Press, 2011.

282 Pillow, Kirk. *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. Cambridge: MIT Press, 2000).

283 Greig sagt über die Ästhetik Folgendes: „Die Ästhetik manifestiert sich besonders in unseren Versuchen, die Welt zu deuten, in unseren Bemühungen, als phantasievoll teilnehmende Wahrnehmende einen Sinn zu entdecken oder gar zu schaffen“ (Greig, *Quantum Romanticism*, S. 137). In diesem Zusammenhang bestimmt er die Übereinstimmung dieser Auslegung mit der Idee der „Quantenästhetik“ von Bohm. Greig zufolge hat Bohm versucht, eine natürliche Symmetrie zwischen dem Menschen und der Natur wiederherzustellen. Es wird davon ausgegangen, dass aus dem Phänomen der Nichtlokalität ein unteilbares Ganzes des

beschränkt werden, indem die Antwort auf die verschiedenen Fragen gesucht wird, wobei mit der Suche nach dem eigenen Ich angefangen und mit dem Nachdenken über den illusorischen Charakter der Welt geendet wird.

Burkes Gedanken wurden im 19. und 20. Jahrhunderts von vielen Forschern direkt oder indirekt ausgelegt. Zu nennen ist hier zunächst der amerikanische Psychologe James Jerome Gibson (1904–1979) mit seinen Ausführungen über die visuelle Wahrnehmung sowie die Probleme der Klassifizierung in der modernen Robottechnik. Die Idee Burkes von der Möglichkeit der Anschauung des einzelnen Objekts wird in der Theorie von den lebendigen und künstlichen erkennenden Systemen analysiert. Hier wird behauptet, dass der Mensch kategorial denkt, da sein sensorisches System von begrenzter Kapazität ist. Infolge der begrenzten Möglichkeiten, Informationen abzurufen, kann die Gesamtheit der Objekte nicht gleichzeitig bearbeitet werden. So ist bei Burke die Rede von dem visuellen Erkennen der gleichen Zahl (bzw. einer Zahl, die eine bestimmte Grenze nicht überschreitet) an Strahlen. Nach der Theorie von J. Gibson ist es problematisch und häufig auch nicht möglich, beschreibende Charakteristika der wahrnehmbaren Realität, die er auch als „nebelhaft“ bezeichnet, in mathematischen, linguistischen oder physikalischen Begriffen, z. B. „Raum“, „Abbildung“, „Punkt“, „Geschwindigkeit“, „Bedeutung“ oder „Sinn“, wiederzugeben. Gibson schlägt daher vor, ein neues System von Begriffen zu verwenden, das er Konzeptdiagramm der ökologischen Optik²⁸⁴ nennt. In diesem kommt der Übergang von der physikalischen in die optische Welt zustande, d. h., es wird die Wechsel-

Universums folgt, aber dieses Einzige als Gesamtheit könne nicht im begrenzten Bewusstsein vorgestellt werden. Bohm vertritt die Auffassung, dass der Beobachter immer wieder die Anstrengung empfindet, weil er die eigenen Grenzen begreift. Das verschaffe uns den Status als rationelle Wesen, die erhabene Emotionen haben. Diese Passage von Bohm ist besonders aufschlussreich, da er unter dem Erhabenen, womit ich einverstanden bin, eine rationell-sinnliche Tätigkeit versteht. Bohm zufolge können die physischen Theorien die Realität als eine, die wahr ist, beschreiben. Alle Erklärungen seien die Reihenfolge einander schnell ablösender Meinungen. Wir besäßen nur fragmentarische Kenntnisse über das Universum, die daher das Weltbild des Individuums nicht füllen könnten, weshalb die Welt aus den einzelnen Elementen bestehe. Hierzu ist Folgendes anzumerken: Am Beispiel der Fraktale (bei denen ein Teil dem Ganzen *gleich* ist) lässt sich feststellen, dass dann, wenn wir einen Teil begreifen, wir folglich auch das Ganze begreifen. Die genannten Überlegungen Bohms machen deutlich, dass die modernen Wissenschaftler in ihren Konzepten das Problem des Unendlichen im Endlichen erforschen. Mit Heidegger ließe sich sagen, dass ein endliches Subjekt in die unendliche Welt „geworfen“ ist, aber dieses Subjekt wird erhaben durch die Feststellung der Unendlichkeit der Freiheit.

284 Gibson, James J. *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung* (übers. v. Gerhard Lücke und Ivo Kohler). München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg, 1982.

wirkung der Umwelt und des Beobachters betrachtet. Gibson bestreitet, dass die Wahrnehmung aus den visuellen Zeichen gefolgert werden könne. Aristoteles glaubte noch, dass die Objekte durch deren Erkennung im Licht sichtbar werden, und hat darin eine Metapher für das Licht der Vernunft gesehen.²⁸⁵ Gibson ist nun der Auffassung, dass wir das Licht nicht sehen, aber die Möglichkeit wahrnehmen, die uns die Umwelt direkt bietet. Er lehnt den Begriff der Tiefe oder der dreidimensionalen Formen ab, denn diese seien nie in der Umgebung gewesen. Die Wahrnehmung beginne vielmehr bei einer zweidimensionalen Oberfläche. Wir sehen Objekte äquidistant aus der Nähe oder aus der Ferne, aber sie sind uns als „Zusammenstellung“ gegeben.

Zugleich mit der üblichen Annahme, dass Formwahrnehmung in der Frontalebene grundlegend und einfacher zu verstehen ist, nimmt man dasselbe auch für die Wahrnehmung von Bewegung an. Sowohl der einen wie der andere Annahme liegt aber der Irrtum des retinalen Bildes und der Tiefenkriterien zugrunde. [...] Meine jetzige Hypothese ist, dass die Wahrnehmung von Ereignissen von nichts anderem abhängt, als von Störungen der Struktur der umgebenden optischen Anordnung.²⁸⁶

Gibson unterscheidet die exterospezifische und propriospezifische Information. Erstere bezeichnet er als die Beobachtung der Umwelt, Letztere als Beobachtung des Selbst. Dabei beschreibt er die Kennzeichnung des Selbst durch das Blickfeld („field of view“), die er darin sieht, dass dieses im Gegensatz zur umgebenden optischen Anordnung begrenzt ist. Unter dem Blickfeld versteht er die „vereinigten Blickfelder beider Augen“²⁸⁷. Es ist wichtig zu betonen, dass Gibson das Blickfeld „das Faktum der ökologischen Optik“ nennt. Er unterscheidet es von dem Begriff „Sehwelt“ („visual world“), mit dem er „den momentanen Fleckenteppich visueller Empfindungen“ bezeichnet.

Wenn man den Kopf dreht, so befindet sich auf einmal alles vor dem Kopf, was vorher hinter ihm lag und umgekehrt. Diese Tatsache ist für die hier vorgeschlagene Wahrnehmungstheorie von fundamentaler Bedeutung. Ich behaupte nämlich, dass es die Aufgabe des Sehens ist, die gesamte Umge-

285 Aristoteles, *Über die Seele*, II 7, 418 b 5–10.

286 Gibson, *Wahrnehmung und Umwelt*, S. 183.

287 Ebd., S. 120.

bung, die ganze Umwelt rundherum, keinesfalls aber nur den vor den Augen liegenden Bereich, bewußt zu machen.²⁸⁸

Daraus folgt nun aber nicht, dass die Welt dem Beobachter fragmentarisch gegeben ist, wie es in der Quantentheorie²⁸⁹ angenommen wird. Gibson behauptet im

288 Ebd. S. 122.

289 Sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst entstehen tagaus, tagein neue Objekte der Untersuchung, z. B. das Phänomen der „dunklen Materie“, die in Anbetracht der Plötzlichkeit nicht klassifiziert werden könne. Die Wissenschaftler haben jedes Mal Schwierigkeiten bei der Beschreibung der bislang nicht bekannten Prozesse, da diese außerhalb der bisherigen Erfahrungssphäre liegen. Das betrifft auch das Erhabene. In der Linguistik gibt es ähnliche Phänomene – die sogenannten Lakunen, Lücken im Text, die sich auch auf den Sinn auswirken. Wegen der Begrenztheit des Wortschatzes können die Wissenschaftler bisweilen ihre Entdeckung nicht definieren. Dessen ungeachtet versuchen sie weiterhin die Quellen dieses Zustandes zu erkennen: Die Neuropsychologen beschäftigen sich z. B. mit den Karten der Emotionen und die Biologen mit der Umgestaltung der sensorischen Impulse in die ästhetischen Urteile etc. Der amerikanische Philosoph Ian Greig hat als Erster vorgeschlagen, Ästhetik und Physik zusammenzuführen (Greig, Ian. *Quantum Romanticism: The Aesthetics of the Sublime in David Bohm's Philosophy of Physics*. In: *The Beyond the Finite. The Sublime in Art and Science*. Oxford University Press, 2011). Er erforscht das ästhetische Konzept Kants, vor allem seine Überlegungen zum harmonischen Einfluss des ästhetischen Urteils, das auf die empirische Welt projiziert wird. Greig behauptet, dass die ästhetischen Urteile ihre Basis in der Quantenmechanik haben. „Besonders das Erhabene könnte die ästhetische Begründung für die transzendenten Impulse liefern, die wir in Diskussionen über einen der zentralen Lehrsätze der Quantenphysik antreffen, nämlich die Idee, dass die ‚physikalische Welt ein ungebrochenes, unteilbares dynamisches ganzes ist‘“ (ebd., S. 132; zitiert wird hier Harris, Errol E. *Contemporary physics and dialectical holism*. In: *The World View of Contemporary Physics* (hrsg. von Richard F. Kitchener). Albany: State University of New York Press, 1988, S. 156–174, hier S. 158). Die Quantenmechanik bricht, so Greig, mit der klassischen Vorstellung von einer rationalen mechanischen Welt, die unabhängig von dem Beobachter, d. h. „außerhalb“ von ihm existiert. Greig stellt die Frage nach dem Wesen der Realität und unserer Präsenz in ihr. In diesem Zusammenhang analysiert er die wissenschaftlichen Entwicklungsarbeiten des amerikanischen Physikers David Bohm, dessen Konzept Greig zufolge die Grenzen der Physik überschreitet und das Leben im Ganzen umfasst. Greig behauptet, dass für die Korrelation von Ästhetik und Quantenphysik die Lehre von Kant gilt: „Das Erhabene, das uns mit seiner Betonung des Übersinnlichen die Tiefe und Intensität der kognitiven Erfahrung vor Augen führt, lässt uns erkennen, daß wir fähig sind, uns über die Beschränkungen der endlichen, phänomenalen Existenz zu erheben und einen transzendentalen, noumenalen Bereich zu erfassen ... Rational betrachtet, mag dies als Triumph der Vernunft über die Sinnlichkeit erscheinen [...]. Zugleich hat die Tradition des Erhabenen ihren Ursprung im *mysterium tremendum*, das sich mit der religiösen Erfahrung verbindet. Der Einfluß der christlichen mystischen Tradition ist erkennbar in dem Echo der Romantiker auf die Behauptung von Pseudo-Dionysius, die erhabene Erfahrung offenbare Gott. [...] [So] ist die Nähe der Physik zum Erhabenen eingebettet in einen Rahmen, der von der Romantik bestimmt wird. Während das Erhabene sich in einem deskriptiven Sinne nur auf das Übersinnliche beziehen kann, kann seine ästhetische Erfahrung durch Naturphänomene hervorgerufen werden, und für die Romantiker manifestierte sich das Erhabene durch die Betrachtung der Naturschauspiele, bei der die von der überwältigenden Macht und Majestät der Natur ausgelöste Ehrfurcht und Bewunderung die Seele über die gewöhnliche Welt erhob. Zugleich begründete das natürlich Erhabene die Bedeutung des inneren Raumes, in

Gegenteil, dass „die umgebende Information [...] jedem Beobachter, der den Kopf dreht, jederzeit zur Verfügung [steht]. Das visuelle Wahrnehmen ist panoramischer Natur, das heißt, dass mit der Zeit das gesamte Panorama erfasst wird“²⁹⁰. Diese Bestimmung des Panoramas ist meines Erachtens die wichtigste Komponente der Theorie Gibsons und entspricht in vollem Maße den von Burke und Jean Paul ausgesprochenen Behauptungen über die Ausdehnung und die Dauer. Um den Gegenstand in einer einheitlichen Sicht zu begreifen, ist die *Zeit* für den Gang des Blickes *durch* das Objekt nötig. Bei Gibson erscheint der Rezipient als der „Nullpunkt“, von dem ausgehend die Beobachtung geführt wird. Wichtig ist für ihn auch die Notwendigkeit, die Ich- und Außenwahrnehmung zu vereinigen, weil „beide Informationsquellen nebeneinander bestehen“. Der Rezipient kann die Welt nicht isoliert von seinem Ich wahrnehmen. Visuell kommen die Teile des eigenen Körpers unvermeidlich in die Wahrnehmung, taktil fühlt der Beobachter auch, „wie sein Kopf [sich] dreht, seine Muskeln sich spannen und seine Gelenke sich beugen“²⁹¹ – all dies zusammen ist, was Gibson „das Ich“ nennt. Gleichzeitig nimmt der Beobachter die Umwelt als homogen wahr, weil „die stofflichen Bestandteile der Umwelt heterogen sind“²⁹². Dadurch kann er nicht die Welt als Ganzes betrachten, ist aber fähig, zwischen den verschiedenen Substanzen der Umwelt zu unterscheiden, da die Substanzen auf das Lebewesen wirken und sein Verhalten unterschiedlich beeinflussen. Unter Umwelt versteht Gibson die Trias „Medium, Substanzen, Oberflächen“, Begriffe, die er aus dem oben genannten Grund statt „Raum, Zeit, Materie, materieller Körper“ benutzt. Bei dem Übergang einer Substanz von einer Form zur anderen hört die Oberfläche auf zu existieren, und das Medium selbst wird Gibson zufolge von den Substanzen der Umwelt durch die Oberflächen getrennt. Obwohl Gibson die Idee des dreidimensionalen Raums ablehnt, entsprechen seine neun ökologischen Gesetze

dem die Unermeßlichkeit des physikalischen Raumes metaphorisch mit der Unendlichkeit unseres übersinnlichen Vermögens verknüpft war“ (ebd., S.133–135).

Ich würde den Gedanken Greigs folgendermaßen fortsetzen: Über das Erhabene könnte man als einen Schlüsselbegriff, der den Beginn des Wissens symbolisiert, sprechen. Hier könnte man sich an die Worte von Aristoteles über das Erstaunen erinnern; er behauptet, dass gerade das Erstaunen die Leute zum Philosophieren veranlasst. Zuerst staunten sie über etwas, das man nicht begreifen konnte, und danach stellten sie sich Fragen nach etwas Bedeutenderem (Aristoteles, *Metaphysik*, 982 b8–27).

290 Ebd., S. 123.

291 Ebd., S. 124.

292 Ebd., S. 19.

den Oberflächen²⁹³ der mathematischen Gesetze der Wechselwirkung von den Straklatten in den Programmen der 3D-Modellierung (z. B. in Autodesk 3ds Max oder Maya).

Aber diese Perspektive ist nur der Ausgangspunkt für die weitere Beobachtung. Auch in der Wahrnehmungstheorie zeigt sich das Phänomen des Erhabenen als die Wahrnehmung des Unendlichen, wie das folgende Zitat erkennen lässt:

Die Welt von einem bewegten Beobachtungspunkt aus lange genug und auf einer genügenden Zahl von Wegen angesehen, wird zu einem Wahrnehmen der Welt von allen Beobachtungsorten aus, als könnte man überall zugleich sein. Überall zugleich Sein, wobei nichts versteckt bleibt, grenzt an die Allgegenwart Gottes. Jedes Objekt erscheint von allen Seiten und jeder Ort steht in Verbindung mit seinen Nachbarn. Man sieht die Welt *nicht* mehr in Perspektive. Die zugrundeliegende invariante Struktur hat sich aus der wechselnden perspektivischen Struktur herausgehoben.²⁹⁴

Eine bedeutsame Bemerkung macht Ian E. Gordon mit Blick auf die invariante Struktur:

Gibson and others believe that there are invariant properties in physical events that afford the perception of those events [...] if we could define some affordances for a perceiver, it would still be hard to predict behavior. This is because, in terms of the theory, organisms may have to learn to attend to particular affordances. Before we can predict behaviour, we must know not only the affordances available but also the perceiver's current attentional state. This is a formidable requirement.²⁹⁵

In *Die Macht der Mitte* stellt Rudolf Arnheim die Frage nach der harmonischen Anordnung der künstlerischen Objekte im Raum, bei denen die optische Konstruktion das große Wort beim ästhetischen Urteil führt:

Der wichtigste Faktor in der Wechselwirkung zwischen Betrachter und Werk ist die räumliche Beziehung, in der sie stehen, und deren Auswirkung auf beide [...] die räumliche Orientierung beeinflusst die Art und Weise, wie

293 Ebd., S. 24–25.

294 Ebd., S. 212–213.

295 Gordon, Ian E. *Theories of visual perception*. Dritte Auflage. New York: Psychology Press, 2004, S. 161–162.

das Objekt wahrgenommen wird [...]. Auch die Komposition selbst in ihrem Entwurf durch den Künstler wird durch sie beeinflusst.²⁹⁶

Arnheim stellt sich die Frage, wie das Objekt im Raum vom Betrachter gefunden wird. Wenn das Objekt (hier meint er die Malerei) sich ober- oder unterhalb der Augenhöhe befindet, kann der Beobachter nur mühsam die kompositorische Integrität erkennen – er betrachtet das Bild „nicht im rechten Winkel“²⁹⁷ und, was hier am wichtigsten ist, kann das Objekt nicht „als Ganzes einordnen“. Dabei berücksichtigt Arnheim jedoch nicht, dass – worauf Gibson später die Aufmerksamkeit richten wird – es möglich ist, die Objekte zu einer ganzheitlichen Wahrnehmung im Raum durch abwechselnde Anschauung seiner Teile zusammenzusetzen. Allerdings erklärt Arnheim die Wahrnehmung des ganzen und ausgefüllten Raums mittels der Betrachtung seiner *contour line* (obwohl es problematisch scheint, in den Umrissen einer Figur, die eine runde Form hat, den flachen Ring zu sehen):

This is because the empty loop requires us to see the surface of the paper as a continuous background, or, to put it differently, to see the spaces on both sides of the line as related to it symmetrically [...]. In the process, the line changes function – from an independent one-dimensional object it is transformed into the contour of a two-dimensional object. It becomes a part of a whole. The area surrounded by the loop line gives the impression of greater density than the area outside it, it is more solid-looking; whereas the ground is looser, less limited to a given stable plane. This impression may seem to be nothing but a carry-over from our experience with physical objects, which are seen against the empty space of their surroundings [...]. If we wish to relate drawings to situations in the physical world we can say that contour lines (to use a formulation of John M. Kennedy) stand for spatial discontinuities, either of depth or direction of slant, or of texture, brightness, or color²⁹⁸ [...]. The straight plane is the simplest surface by which the cir-

296 Arnheim, Rudolf. *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste* (aus d. Amerikan. v. Claudia Spinner). Köln: DuMont, 2003, S. 50–51.

297 Ebd., S. 53.

298 Hier lässt sich der Einfluss von Pseudo-Longinos erkennen: „[W]enn nämlich auf derselben Fläche Licht und Schatten nebeneinander gemalt sind, so begegnet ja doch das Licht dem Blick zuerst, und es scheint uns, als trete es nicht bloß hervor, sondern sei uns auch räumlich viel näher. Darin liegt die Erklärung, warum auch in den Reden die pathetischen und die erhabenen Partien, die unseren Seelen wegen einer gewissen natürlichen Verwandtschaft und wegen ihres Glanzes näher liegen, immer vor den Figuren zum Vorschein kommen und deren Kunst in Schatten stellen und wie unter einem Schleier verhüllt halten“

cle can be filled. With any change of the contour the inner surface changes accordingly, always assuming the simplest available shape.²⁹⁹

Wir nehmen den Raum innerhalb des Kreises als Teil des Ganzen wahr, indem wir ihn gegenständlich binden, und alles außerhalb des Kreises hört auf zu existieren. Dementsprechend markieren wir die Gegenstände im Raum nach ihren Umrissen, bestimmen sie in geschlossenen Formen, um danach die Klassifizierung vorzunehmen. Für uns existieren die leeren Formen nicht, und wir sehen den Raum nicht als etwas Leeres, „Unbeschriebenes“. Folglich isoliert das Bewusstsein die Gegenstände im Raum nach ihrem Rauminhalt und setzt sie infolge der Einbildungskraft zu dreidimensionalen Projektionen zusammen. So gewendet kann Gibsons Annahme zugestimmt werden, dass es faktisch unmöglich sei, die Realität in drei Dimensionen wahrzunehmen. Wir betrachten Arnheim zufolge den flachen Kreis, und der 3D-Effekt „is reduced to a minimum“.

Damit scheint es möglich, die Entwicklungsstufen des erhabenen Zustandes zu benennen: 1. die Absonderung des Gegenstands aus der Klasse ähnlicher Gegenstände (die Klassifizierung der Objekte ist nötig, da es um die vergleichende Analyse geht, ob es sich um die Objekte der Realität oder des literarischen Stils handelt); 2. die eingebildete Fertigstellung der Figur im Bewusstsein (gerade dadurch ist die Wahrnehmung des erhabenen Objekts als unendlich in Bezug auf alles andere möglich, und dadurch nehmen wir die Realität als die Eins wahr); 3. das Urteil.

Wie aus dem Beispiel von Arnheim folgt, sucht die Vernunft mit Notwendigkeit nach Raum, sogar da, wo es ihn ursprünglich nicht gibt. Folglich kann sie nicht auf die Leere ausgehen. Das bedeutet, dass das Denken in seinem Kern sachlich ist, da es versucht, alles zu klassifizieren, denn ohne Charakteristika wird der Gegenstand nicht erkannt. Aber die Erschließung und die Mustererkennung sind im Grunde genommen verschiedene Prozesse. Zur Berichtigung der Genauigkeit des Wahrgenommenen muss man die zeitlichen oder die geometrischen Eigenschaften des Phänomens heranziehen. Aber die Formierung der zusammengefassten Abbildung bzw. der Muster ist mit der Bildung der Begriffe, die von der äußeren Erscheinung der Objekte abstrahiert sind, verbunden, was aus der Theorie der Erkennung der Abbildungen folgt. Wir können z. B. die Umrisse eines Gegenstandes im Nebel oder aus der Ferne bestimmen, aber um zu

(*Über das Erhabene*, XVII, 3).

299 Arnheim, *Art and visual perception*, S. 220–222.

begreifen, was vor uns liegt, müssen wir warten, bis der Nebel sich verzieht, oder näher an das Objekt herantreten. Hier ist die Rede von der falschen Wahrnehmung – wir können das Blatt in die Hand nehmen, das von seiner äußeren Gestalt her der Melisse ähnlich ist, und uns die Hand verbrennen, da es tatsächlich eine Brennnessel ist.

Es hat sich eingebürgert, diese Art der Wahrnehmung in Zusammenhang mit der Einbildungskraft zu analysieren. Aber eine solche Gegenüberstellung trägt nur begrenzt, da das durch die Einbildungskraft Gegebene von uns als etwas wahrgenommen wird, das ohne äußere Reizfaktoren existiert und deswegen „schwächer“ als die Wahrnehmung ist. Diese Betrachtungsweise soll, wie manche Forscher behaupten, auf Platon zurückgehen, der die Wahrnehmung mit dem Prozess des Reliefdrucks auf den Wachsfliessen und die Einbildung mit dem Abdruck verglichen hat.

Laut Arnheim beschränkt sich die Komposition auf *unbewegliche* Kunstwerke.³⁰⁰ Er behauptet, dass die zeitliche Ausdehnung sich nicht auf die Kunstwerke erstreckt, d. h., bei der Abbildung steht die Zeit „still“ und „die Anordnung der Formen bleibt unverändert“. Die Art und Weise der Darstellung selbst sei bewegungslos. Dem könnte man entgegensetzen, dass sich ein solches Prinzip in der Landschafts- und Portraitalerei anwenden lässt, nicht aber bei der Realisation einer Körperdarstellung. Hier muss der Künstler zwar nur den Augenblick der *Ruhe* darstellen, je glaubwürdiger jedoch die Darstellung ist, desto aktiver wird unsere Einbildungskraft sein, um das Objekt wahrzunehmen und eine weitere Bewegungsrichtung der Figuren in der Komposition vorherzusagen. Geschieht dies, zeugt dies von der Glaubwürdigkeit des Dargestellten. Das Prinzip des Statischen, das Arnheim hier behandelt, wurde schon von den Futuristen erfolgreich widerlegt. Arnheim seinerseits bevorzugt es, die klassischen Kunstwerke zu analysieren.

Arnheim spricht von der Glaubwürdigkeit des Anzuschauenden und verwendet dafür die Begriffe „Ordnung“ und „Unordnung“.³⁰¹ Dieses Prinzip betrifft nicht nur die Kunstwerke, sondern berührt alle Sphären des Lebens:

[D]en Plan einer Stadt oder eines Gebäudes, einen Satz zusammengehöriger Werkzeuge, eine Warenhauslage oder auch die Darlegung von Tatsachen

300 Arnheim, *Die Macht der Mitte*, S. 230.

301 Arnheim, Rudolf. *Entropie und Kunst: ein Versuch über Unordnung und Ordnung*. Köln: DuMont, 1979.

und Gedanken in Worten, ein Gemälde, ein Musikstück – alles das nennen wir geordnet, wenn ein Beschauer oder Zuhörer die Gesamtstruktur erfassen und ihre Verzweigungen im einzelnen verfolgen kann.³⁰²

Dieses Prinzip der Ordnung verbindet Arnheim mit dem biologischen Mechanismus der Funktionstätigkeit. Folglich spiegelt dieses Prinzip die physischen Gesetze der Funktion eines Systems wider. Bis zu einem gewissen Grad überschneidet sich diese Theorie mit den Ideen von Gibson über die ökologische Wahrnehmung.

Arnheim analysiert die Frage nach dem Widerspruch, der bei der Deutung des Gesetzes der Erhaltung und der Verwandlung der Energie entsteht, wenn die Entropie (das Maß der Unbestimmtheit, das Streben nach dem Chaos), die im Weltall gegeben sei, einem Maximum zustrebe. Arnheim beruft sich auf den Ersten Hauptsatz der Thermodynamik, dem zufolge die Energie des Universums konstant bleibt, „sich aber immer mehr räumlich verteilte und verdünnte“³⁰³. Eine verkehrte Auslegung dieses Gesetzes könnte zur Entstehung dekadenter Stimmungen in der Gesellschaft führen, die wie ein „komisches Memento Mori“ klingen würden. Hier ist erneut die Angst vor dem Ende der Geschichte nachvollziehbar, die Arnheim die apokalyptische Vision nennt. Die Theorie der Entropie hat einen Widerschein in den Kunstwerken gefunden. Arnheim zitiert hier Robert Smithson aus *Art Forum* (1966), der davon spricht, dass „die jüngst entstandenen Monumentalskulpturen [...] in ihren einfachen Formen nicht für die kommenden Zeiten gebaut [seien], sondern gegen sie“³⁰⁴. Smithson charakterisiert dies als die Verkörperung des Zweiten Gesetzes der Thermodynamik. Arnheim gesteht zu, dass im alltäglichen Gebrauch der Begriff „Entropie“ oft falsch verstanden wurde. In der Wirklichkeit sei Unordnung „nicht die Abwesenheit von Ordnung, sondern ein Zusammenprall beziehungsloser Einzelordnungen“³⁰⁵.

Die Unmöglichkeit, eine „Ordnung“ zu definieren, versteht er als die Elementarverteilung geringer Wahrscheinlichkeit ohne Bezug auf das Prinzip der Entropie. Spreche man von der Dichotomie der Ordnung und der Entropie, dann sei die Unordnung „Endresultat des Überganges von einer Elementarverteilung niedriger Wahrscheinlichkeit zu einer Elementarverteilung hoher Wahrscheinlichkeit

302 Ebd., S. 9.

303 Ebd., S. 18.

304 Ebd., S. 21.

305 Ebd., S. 23.

in einem physikalischen System“³⁰⁶. Das Paradox liegt laut Arnheim darin, dass die vollkommene Unordnung ein Höchstmaß an Information übermittelt, und „da man Ordnung durch Information mißt, so kommt also höchste Ordnung durch höchste Unordnung zustande“. Was das Prinzip der Entropie anbelangt, bezeichnet Arnheim deren Merkmal als „Zufallsverteilung“ und sieht in ihr die Unmöglichkeit zu prognostizieren, welche Veränderungen aufeinanderfolgen.

Hierzu gilt es zweierlei anzumerken. Erstens gibt es in der Theorie der Entropie kein Konzept der zeitlichen Ausdehnung, und der Beobachter wird aus ihrem Aktionsfeld ausgegrenzt, da die Rede von einem *geschlossenen* System ist. Folglich lässt sich der *Prozess der Veränderungen* nicht beschreiben. Obwohl Arnheim von einem auf sich selbst gerichteten System spricht, bringt er diesen Aspekt nicht zur Sprache. Zweitens geht es um die Terminologie, die Arnheim in seiner Theorie gebraucht, genauer um den Begriff „Struktur“, der im Zweiten Gesetz der Thermodynamik nicht vorkommt.

Dessen ungeachtet setzt Arnheim seine Analyse der theoretischen Erklärung des Wesens der Entropie fort und spricht davon, dass die Mischung zweier Substanzen in einem abgeschlossenen System eine „völlig unregelmäßige Verteilung“³⁰⁷ ergebe. Unter den Bedingungen der Existenz in einer ausreichend ordnungslosen Welt sei der statistisch zu erwartende katabolische Effekt der Zerlegung des komplizierten Systems in einfache Komponenten nachvollziehbar:

Der katabolische Effekt erhöht die Entropie demnach auf zweierlei ganz verschiedene Weise: unmittelbar durch die Zufallzerstörung von Formen, deren Wiederherstellung durch bloßen Zufall höchst unwahrscheinlich ist; und mittelbar, indem er Zwänge beseitigt und dadurch den Bereich erweitert, in dem sich Spannungsverminderung auswirken kann, was also das Ordnungsniveau im System zu größerer Einfachheit bringt und dadurch die Entropie erhöht.³⁰⁸

Dabei ist die Rede von dem Ereignishorizont, dessen Folgen man nur statistisch ermitteln könnte, worauf z. B. Schrödinger besteht. Aber bedeutet es, dass wegen der Interpretation der Ergebnisse kein Urteilsvermögen möglich ist? Arnheim erläutert, dass für die Bestimmung der Ereignishaftigkeit und der Ordnung als Zustand des strukturierten Systems (ich würde diese Konfiguration um das *Hier* und

306 Ebd., S. 25.

307 Ebd., S. 33.

308 Ebd., S. 44.

Jetzt ergänzen) das Prinzip des Anabolismus nötig sei. Als Anabolismus wird das Strukturschema eines jeden Gebildes, seine unwandelbare Idee, sozusagen „das Skelett“, bezeichnet. Dieses Strukturschema bestimmt Arnheim als die dynamisch dargestellte Kräftekonfiguration. Diese Dynamik wird in der symmetrischen Proportion von Elementen der Komposition und ihrer wechselseitiger Korrelation gebildet. Das Spiel der Kräfte wird vom Künstler ausgeglichen. Er schließt das System, das ein Höchstmaß an Entropie aufweist, ein. Hier stellt sich die Frage, wie die Entropie mit dem Bild korreliert, das als Symbol der Harmonie akzeptiert wird. Arnheim selbst spricht von der Symmetrie und verweist gleichzeitig auf den Zerfall im Rahmen des Systems.

Unabhängig von der Theorie der Entropie möchte ich, was die Symmetrie betrifft, auf den von Arnheim genannten „Pyramideneffekt“ hinweisen. Die Dynamik der Abbildung (in der Neigung und von innen) zeigt sich hier in der klemmverschraubenden Konvergenz aller Linien in einem Punkt. Dabei wird die Darstellung des Raums als Einheit gedacht, als Versuch der Darstellung des Ganzen. Kant würde eine solche kontemplative Erfassung „der Menge in der Einheit“ regressiv nennen, da dabei die Bedingung der Zeit beim Einbildungsprozess außer Acht gelassen wird und so eine Gleichzeitigkeit der Existenz³⁰⁹ möglich wäre³¹⁰. Allerdings behauptet er auch:

Nun ist das eigentliche unveränderliche Grundmaß der Natur das absolute Ganze derselben, welches bei ihr als Erscheinung zusammengefaßte Unendlichkeit ist.³¹¹

Folglich widerspricht die bei Kant beschriebene ästhetische Beurteilung der Natur, und die Einbildungskraft stört *absichtlich* den natürlichen Lauf der Dinge, indem sie absichtlich das Ich und das Andere einander gegenüberstellt, und dies nicht ohne Zweck. Eine solche Auffassung ist als das Streben nach dem Unendlichen zu erkennen. In der Fraktalmalerei könnte man von der mathematischen *und* ästhetischen Bestimmung der Größe sprechen – von der Maßgabe der logisch geordneten Formen der Weltanschauung als einer Reihe von Verwandlungen, die das Unendliche symbolisieren.

309 Die Futuristen wären mit einer solchen Deutung nicht einverstanden, da sie in ihren Bildern gerade durch die Dynamik diese Gleichzeitigkeit schaffen.

310 Kant, *KdU*, § 27.

311 Kant, *KdU*, § 26.

Laut Arnheim zeigt sich die künstlerische Rezeption der genauesten symbolischen Abbildung des Ganzen in der Darstellung des Kreises, der in diesem Fall das zentrale Objekt der Komposition ist. Er nennt als Zeichen solcher Objekte die „In-sich-Geschlossenheit“³¹². Dabei tragen die runden Objekte am meisten zu der Wahrnehmung der Komposition als Ganzes bei:

Runde Umgrenzungen wie z. B. kreisförmige Rahmen, Scheiben oder kugelförmige Gebilde lassen die zentrische Komposition am deutlichsten zur Geltung kommen. Solche völlig symmetrischen Strukturen werden ganz von ihrem Brennpunkt in der Mitte bestimmt und gestehen diesem uneingeschränkte Dominanz zu. Die reine runde Form geht keinerlei Beziehung zu den exzentrischen Koordinaten des irdischen Raums, fördert aber ein Gefühl der Beweglichkeit: Sie gehört überall und nirgendwo hin.³¹³

Damit ist es Arnheim gelungen, das Wesen des Prinzips der Singularität auf den Punkt zu bringen. Er bemerkt, dass bei der Darstellung solcher Formen die geraden Linien und Ecken, die er als „Schwachpunkte“ bezeichnet, fehlen. Es lässt sich in diesem Fall von der Darstellung der grundlegenden Prinzipien der Natur sprechen. Arnheim knüpft aber in diesem Zusammenhang auch an die religiösen Motive in der Malerei an und verweist auf die Möglichkeit der *Darstellung* des Erhabenen:

Ein kreisförmiges Format drückt nicht nur den beweglichen Charakter eines Kunstgegenstandes aus, sondern unterstreicht auch den Abstand des Sujets von seiner Umgebung. Soll beispielsweise bei einer religiösen Abbildung das Erhabene betont werden, geschieht dies sehr effektiv durch ein Format, das sie räumlich von ihrer weltlichen Umgebung abgrenzt.³¹⁴

Diese Abbildung der Ganzheit und Geschlossenheit auf sich selbst ist das Schlüsselmerkmal der visuellen Muster oder Fraktale.

312 Arnheim, *Die Macht der Mitte*, S. 89.

313 Ebd., S. 87.

314 Ebd., S. 90.

4 Neueste Forschungsrichtungen im Kontext des Erhabenen

4.1 Karte und Territorium

Vor dem Übergang zur Analyse der Fraktale als Symbol des Erhabenen in der Natur muss das Phänomen der Existenz des Unendlichen im Endlichen behandelt werden. In der Semantik wurde dieses Phänomen mit den Worten „Die Karte ist nicht das Territorium“ ausgedrückt. Die Sentenz stammt von Alfred Habdank Skarbek Korzybski. Gemäß seiner Behauptung, die später auf die Entwicklung der Gestaltpsychologie und der neurolinguistischen Programmierung einwirken sollte, sind wir nicht fähig, absolutes Wissen über die Realität zu erhalten. Der Grund dafür ist der gleiche, den auch der Quantenphysiker David Bohm (1917–1992) genannt hat: Für uns sind nur die fragmentarischen Vorstellungen über die Welt zugänglich, die wir aus unserer individuellen Erfahrung erhalten. In diesem Kontext symbolisiert die „Karte“ unsere Vorstellungen von der Welt, das „Territorium“ die Welt selbst.

Any map or language, to be of maximum usefulness, should, in structure, be similar to the structure of the empirical world.³¹⁵

Wir verfügen nur über abstrakte Vorstellungen, mit denen es uns aber nicht möglich ist, die Ereignisse in ihrer absoluten Offenheit zu deuten. Anders gesagt zeichnen wir die Karte, diese erlaubt es uns aber nicht, uns sicher in dem beschriebenen Territorium zu bewegen.

If we consider an actual territory say, Paris, Dresden, Warsaw, and build up a *map* in which the order of these cities would be represented as Dresden, Paris, Warsaw; to travel by such a map would be misleading, wasteful or effort. In case of emergencies, it might be seriously harmful. We could say that such a map was ‘not true’, or that the map had a *structure not similar* to the territory, structure to be defined in terms of relations and multidimensional order. We should notice that: A) A map may have a structure similar or dissimilar to the structure of the territory. B) Two similar structures have similar ‘logical’ characteristics. Thus, in a correct map, Dresden is given as

315 Korzybski, A. *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. New Jersey: Institute Of General Semantics, 1995, S. 11.

between Paris and Warsaw, a similar relation is found in the actual territory.

C) A map *is not* the territory. [...] Words *are not* the things they represent.³¹⁶

Was stellt die Karte in Wirklichkeit dar? Für Korzybski ist sie ein abstrakter Begriff der Darstellung. Was, wenn wir sie buchstäblich nehmen? In *Maps of the imagination: Writer as Cartographer* (2004) des amerikanischen Wissenschaftlers Peter Turchi macht sich der Einfluss der Überlegungen Korzybskis bemerkbar. Turchi spricht ebenfalls von Karten, bezieht sich dabei aber auf die Komplexität der Abbildung der Realität in literarischen Werken und die Korrelation der Worte und der Wirklichkeit:

Cartographers must continually confront the fact that there is no such thing as objective presentation. All maps are like the Way Finder in that, in the name of usefulness, they must assume a bias. The first lie of a map – also the first lie of fiction – is that it is the truth. And a great deal of a map's, or story's, or poem's authority results from its ability to *convince* us of its authority. While we expect realistic writing to be accurate when it refers to the world we know, in fiction and poetry, authority has relatively little to do with objective reportage, or simply getting facts right. [...] Our view of the world changes in many ways, for many reasons. [...] Each projection is a tool. Some are better at preserving size, some at preserving shape ...³¹⁷

Turchi zufolge können Worte niemals die Abbildung des Lebens werden, da wir über einen sehr begrenzten Zeichensatz verfügen, der die Gefühle und Gedanken nicht darzustellen vermag.³¹⁸ Er spricht auch von den Sternkarten von Galileo Galilei und erklärt bei der Analyse des Teleskops, dass wir immer wieder danach streben, die Objekte aus größerer Nähe zu betrachten, da wir umso mehr Details erkennen, je näher wir dem entsprechenden Objekt sind.³¹⁹ Die einzige Grenze unserer visuellen Wahrnehmung, unseres Schauens, ist die Begrenzung des Sehvermögens. Gemäß Turchi sind die Formen der Natur ebenso unendlich wie der Realismus.³²⁰ Damit meint er, dass in dem Moment, indem wir eine Willensanstrengung unternehmen, die Vernunft versucht, das Neue zu entdecken, diese

316 Ebd., S. 750–751.

317 Turchi, P. *Maps of the imagination: Writer as Cartographer*. San Antonio, Texas: Trinity University Press, 2004, S. 73–77.

318 Ebd., S. 206.

319 Ebd., S. 207.

320 Ebd., S. 207.

Entdeckungen aber sind unbegrenzt. Wir sehen immer nur einen Teil und nicht das Ganze.

Hängt die Wahrnehmung mit dem Blickfeld des Beobachters zusammen, kann das Erhabene ebenso in den großen wie in den kleinen Phänomenen angeschaut werden. Das erinnert an die Bemerkung Kants, dass das Erhabene auch in unendlich *kleinen* Objekten zu finden ist, wenn wir diese „künstliche Unendlichkeit“ mit Hilfe technischer Instrumente feststellen. Klaus Bartels kommt in diesem Zusammenhang zu dem Schluss, dass die Idee des Technisch-Erhabenen gerade aus dem künstlich wiederhergestellten Unendlichen entsteht³²¹.

Hier lässt sich die Natur dieses Phänomens bestimmen, die ich fraktal nennen möchte. Damit ist nicht die Künstlichkeit gemeint, da es fraktale Abbildungen auch *in der Natur* gibt. Ebenso könnte man von dem Apriorismus des Erhabenen sprechen, insofern man sich auf die Denktätigkeit bezieht und hier eine „Vorgabe“ als eine Art der Entwicklung der Intelligenz erkennt. Bekräftigt werden kann dies auch anhand der Aussage von Korzybski, dass die Worte nicht sind, was sie beschreiben, oder der Behauptung Nyes, dass jede neue Form des *Erhabenen* die vorherige zerstört³²². Worte sind immer subjektiv, und laut Daniel C. Dennett lässt sich der Gedanke nicht bestreiten, dass die Vorstellungen, die der Mensch hat, einen akzessorischen Status aufweisen. Die Bleistiftsskizzen auf einem Stück Papier bedeuten an sich selbst nichts. Besonders klar wird dies, so Dennett, im Fall der doppelsinnigen Sätze.³²³

Was die Korrelation des Erhabenen und der Wissenschaften betrifft, mag das Beispiel einer Sternenkarte, deren Anschauung zu einem erhabenen Zustand führt, aufschlussreich sein. Elisabeth Kessler etwa bezeichnet in einem Artikel mit dem Titel *Ziemlich erhaben*³²⁴ die Sternbilder als entzückend. Kessler ist auch die Autorin einer Monographie, in der sie eine ästhetische Analyse der Hubble-Bilder durchführt.³²⁵ Sie verwendet den Begriff eines „astronomisch Erhabenen“, analog zu dem „technisch, kybernetisch, elektrisch, architektonisch“

321 Bartels, Klaus. *Über das Technisch-Erhabene*. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (hrsg. v. Christine Pries). Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989.

322 Nye, *American technological sublime*, S. 23.

323 Dennett, Daniel C. *Kinds of Minds: Towards an Understanding of Consciousness*. New York: Basic Books, 1997.

324 Kessler, E. A. *Ziemlich erhaben*. In: *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*, S. 75. Diese Metaphorik ließe sich auch auf das Konzept Nyes über das Elektrisch-Erhabene anwenden.

325 Siehe: Kessler, E. A. *Picturing the Cosmos: Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

usw. Erhabenen – Bezeichnungen, die nur das Objekt der Anschauung bzw. das Sekundäre und Künstliche und nicht das Erhabene selbst charakterisieren. Womit vermag das Sekundäre eine solche Begeisterung hervorzurufen? Nur durch seine Schönheit – oder lässt sich gar behaupten, dass wir es hier mit einem Phänomen des Narzissmus zu tun haben? Wir sind von den Ergebnissen des wissenschaftlich-technischen Fortschritts fasziniert. Wir sehen dabei nicht nur von unserem Standort aus das, was außen liegt, sondern sind auch von den Bildern der Planeten aus dem Kosmos selbst begeistert (z. B. den mit dem Hubble-Teleskop gemachten). Überall sehen wir das Arbeitsergebnis unserer eigenen Tätigkeit.

Lässt sich, besonders nach der Analyse der Werke von David Nye, behaupten, dass wir uns immer weniger für die Naturphänomene interessieren? Wie aus der Logik der Theorie des Technisch-Erhabenen folgt, haben wir die Welt „entzaubert“ – statt des Wasserfalls fesselt unseren Blick ein Damm und statt des Schlunds eines Kraters die Düsen der Rakete. Die Anforderungen werden immer größer, wenn der Mensch neue Entdeckungen macht. Angesichts der oben angeführten Beispiele könnte man glauben, dass die Inspiration Hand in Hand mit der technologischen Entwicklung geht, was unvermeidlich das Weltbild verändert. So ist nicht erstaunlich, wenn Jean Baudrillard sowohl die Karte als auch das Territorium selbst bestreitet und damit indirekt auf den Text von Korzybski verweist. Sein Werk *Simulacra and Simulation* (1981) kann in gewissem Maße als die Demonstration der These Korzybskis bezeichnet werden. Sowohl die Karte als auch das Territorium sind keine Erkennungsmerkmale der Realität mehr, da die neue Technologie von der Hyperrealität und den Simulacra, ihren Maßeinheiten, sprechen lässt:

Today abstraction is no longer that of the map, the double, the mirror, or the concept. Simulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor does it survive it. It is nevertheless the map that precedes the territory – precession of simulacra – that engenders the territory, and if one must return to the fable, today it is the territory whose shreds slowly rot across the extent of the map. It is the real, and not the map, whose vestiges persist here and there in the deserts

that are no longer those of the Empire, but ours. *The desert of the real itself*.³²⁶

Dies legt den Schluss nahe, dass es angesichts der Unzugänglichkeit der objektiven Realität durch die Wahrnehmung und der Kenntnis lediglich ihrer Fragmente keine Möglichkeit gibt, über das eigene Ich zu urteilen. Dieses wird vielmehr im komparativen Vergleich mit allen anderen Subjekten und Objekten wahrgenommen. Der Mensch bestimmt seinen Platz in der Welt³²⁷, insofern diese als Nicht-Ich dargestellt wird; er sieht so die Einschränkung in sich selbst und begreift seine Grenzen. Folglich wird das Problem des Erhabenen, das man analog zur Katharsis als „therapeutisches“ Phänomen und als Ableitung der Einbildungskraft und der Fantasie bestimmen kann, immer dann entstehen, wenn sich der Mensch mit den Begriffen „Unendlichkeit“, „Subjektivität“, „Welterfassung“ beschäftigt, womit er die Grenzen der Ästhetik überschreitet. Erst wenn der Mensch die Welt wahrhaft „entzaubert“ hat, tritt das Problem des Erhabenen zurück. Bis dahin aber wird es uns auf dem Weg der Erkenntnis des Seins begleiten.

4.2 Narrative und Hyperrealität

Kehren wir zu der Frage nach der Schwierigkeit des ästhetischen Urteils, insbesondere was das Erhabene angeht, zurück, so müssen die Ausführungen Jean-François Lyotards eingehend betrachtet werden. Lyotard hat das Erhabene als die Vorstellung des Unvorstellbaren bzw. als das, was die sinnliche Erfahrung und die Einbildungskraft übertrifft, bezeichnet. Das Wesen der modernen Kunst ist auch gerade die Darstellung dessen, was unaussprechlich ist und sich als ein aus dem bestehenden Koordinatensystem fallendes plastisches und veränderliches Phänomen zeigt. In diesem Sinne ist das Erhabene in jeder Epoche universal, und seine Wahrnehmung hängt nur von der Stimmung des Bewusstseins ab. Wie Will Slocombe bemerkt:

326 Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012, S. 1.

327 Dies könnte sich freilich als problematisch erweisen, da der Wechsel des Standpunkts eine Veränderung der Wahrnehmung zur Folge haben kann, also eine Änderung der Gründe und Folgen. Mehr dazu in Immanuel Kants Schrift *Was heißt: sich im Denken orientieren*. Werke in zwölf Bänden. Bd. 5, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

[P]ostmodernism creates its own version of the Enlightenment in order to demonstrate its own ethical validity. This act of hermeneutic violence deliberately turns away from what the Enlightenment was actually saying, towards what postmodernists such as Lyotard wanted is to say.³²⁸

Lyotard zufolge haben die Technik und die Wissenschaft ab den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts begonnen, enger mit den Sprachen zu arbeiten, ob es nun um die Sprache der Informationstechnologie, um Datenbanken oder um die Kybernetik geht. Das Wissen wird decodiert, aber beim Versuch, Allgemeingültiges zu speichern, werden mathematische Formeln angewandt. Diese universelle Sprache ist aufgerufen, das Wissen von dem Unvorstellbaren zu reinigen. Lyotard stellt die Frage nach der Legitimität der Vernunft als Produzent des Wissens auf. Aber das wissenschaftliche Wissen ist nicht mit dem Narrativ identisch, da es sich notwendigerweise seines Benutzers entäußert und, so Lyotard, zur Demoralisierung führt. In diesem Zustand der Sprachspiele ist die Korrelation der Mikronarrative erforderlich, da sie festlegen, was als tauglich angesehen wird, und gegebenenfalls den Konsens erschweren. Dieser Konsens ergibt sich aus dem Übergang zur Allgemeingültigkeit, dem systemischen Wert und der Abweisung des Prinzips der Beanstandung liegt. Das sind die Kriterien des modernen Denkens. Eine solche Systematik des Denkens spricht gemäß Lyotard dafür, dass die Gesellschaft „eine große Maschine“ ist. Die Dekomposition der Metanarrative erfolgt zur Schaffung der „Knoten“, der Kommunikationskanten, damit jedes Individuum Zugang hat und dabei die Performativität des Systems verbessern kann. Die Frage nach dem Erhabenen stellt sich aber auch gerade mit dem Narrativ, mit der „Geschichte über das Unvorzeigbare“³²⁹.

Leo Marx behauptet mit Blick auf die Ideen von Lyotard, Foucault und den anderen Postmodernisten:

[A]lways being moved, exchanged, or transferred, it [power] flows endlessly through society and culture the way blood flows through a circulatory system or information through a communications network. In contrast with the old notion of entrenched power that can be attacked, removed, or re-

328 Slocombe, *Nihilism and the Sublime Postmodern*, S. 53–54.

329 Die Definition Lyotards zu diesem Phänomen bezeichnet Andrew Slade „as a mode of bearing witness to historical violence“, da „the question of the sublime in art and literature is also a question of finding a mode of presentation for the unrepresentable of thought“ (Slade, Andrew. *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime*. New York: Peter Lang 2007, S. 3).

placed, postmodernists envisage forms of power that have no central, single, fixed, discernible, controllable locus. This kind of power is everywhere but nowhere. It typically develops from below, at the lower, local levels, rather than by diffusion from centralized places on high.³³⁰

In diesem Zitat ist die Schlüsselidee der Zerstörung des Systems der Metanarrative angesprochen, des einzigen lenkbaren Zentrums, zum Zwecke der Gewährleistung dieses „Kreislaufes“, des unbeschränkten Datenaustauschs. Einerseits zeugt diese Idee von der Fortsetzung des Widerstandes der Maschinerie oder, mit anderen Worten, von dem vorgegebenen Kurs der lenkbaren Geschichte der Epoche der Modernität, andererseits sehen wir am Beispiel des Internets, welches das Narrativ darstellt, dass es letzten Endes schon wegen der Sucht nach Informationen zu Künstlichkeit und Unterjochung führt. Da die Idee des ländlichen Ideals gescheitert ist, erfolgt der Widerstand gegen die Ergebnisse des Zeitalters der Aufklärung nun durch die nihilistische Wahrnehmung der Realität.

Lyotard wendet sich der Quelle des Interesses an dem Erhabenen selbst zu und fragt nach dem Interesse derjenigen, die über es nachdenken.

Das Erhabene ist das Kind der unglückseligen Begegnung von Idee und Form. Unglückselig, weil sich diese Idee so wenig konzessionsbereit, das Gesetz (der Vater) so autoritär, so bedingungslos, die Rücksicht, die es fordert, so ausschließlich zeigt, dass es diesem Vater egal ist, ob er mit der Einbildungskraft zu irgendeiner Übereinkunft kommt, und sei es durch eine köstliche Rivalität. Er treibt die Formen auseinander, bzw. die Formen spreizen sich, zerreißen sich, werden übermäßig in seiner Gegenwart. Er befürchtet die den Formen hingeebene Jungfrau, ohne Rücksicht auf ihre Gunst. Er fordert nur Rücksicht für sich selbst, für das Gesetz und für seine Realisierung. Er braucht keine schöne Natur. Er benötigt eine vergewaltigte, überwundene, erschöpfte Einbildungskraft. Sie stirbt bei der Geburt des Erhabenen. Sie glaubt zu sterben.³³¹

Er beschreibt die „Anti-Natur“, die er dort erkennt, wo die natürliche Form nicht mehr als Kunstwerk (Landschaft) gegeben ist und der Geist nicht davon angeregt

330 Marx, *The idea of „Technology“ and postmodern pessimism*. In: *Does technology drive history*, S. 256.

331 Lyotard, Jean-François. *Das Interesse des Erhabenen*. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (hrsg. v. Christine Pries). Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989 (aus dem Text *Die Analytik des Erhabenen*, S. 201).

wird. In diesem Zusammenhang appelliert er an die *Kritik der Urteilskraft*. Er spricht von der *Verschiedenheit* des Erhabenen und des Schönen: „[D]urch das Schöne wird das Subjekt zum Anhören der Natur, auch seiner eigenen Natur bewegt. Durch das Erhabene wird die Natur von jenem anderen Subjekt, das das Gesetz erfordert, ausgemerzt“³³². Diese Vertreibung der Natur durch „Übersteigerung der Formgebung“ ist Lyotard zufolge dazu nötig, dass „die Macht der reinen (praktischen) Vernunft ‚erweitert‘, aktualisiert“ wird, während die Anti-Natur selbst und die Größe der „Anti-Landschaft“ erwiesen wird. Lyotard behauptet, dass die Synthese „dem Denken die Einheit von Natur und Freiheit trotz ihrer absoluten Ungleichbarkeit ermöglicht“³³³, und stellt fest, dass „durch die dynamische Synthese [...] eine in die immanente Notwendigkeit eingeschlossene Erscheinung bisweilen als Zeichen einer transzendenten Verpflichtung“³³⁴ gilt. Er bestimmt die Dynamik bezüglich des Schreckens, „der mit dem Darstellbaren in Zusammenhang steht“, und der Begeisterung, „die sich auf das Undarstellbare bezieht“³³⁵.

332 Ebd., S. 112.

333 Ebd., S. 155.

334 Ebd., S. 155.

335 Slocombe teilt dem Erhabenen seinerseits eine besondere Qualität der Kultur zu, worin ihm ganz zugestimmt werden kann. Aber er spricht hier in Bezug auf die Kultur des Postmodernismus und sieht darin sogar die Grundvoraussetzung für deren Entstehung: „[T]he sublime reflects the positive reading of the Enlightenment using precisely the same points, from the promotion of rational psychology over divine ideology to the rise of scientific positivism, and the proposal of humanity as the most important element of the world“ (Slocombe, *Nihilism and the Sublime Postmodern*, S. 56). Er meint, dass der Postmodernismus eine „synthetische Interpretation“ der Aufklärungszeit, ein Dialog zwischen dem Erhabenen und dem Nihilismus, der Irrationalität und der Metanarrative sei, ohne den er „nicht entstehen könnte“: „Postmodernism elevates the irrational as sublime and decries metanarratives and the idea of transcendence as nihilistic, thereby implicating both Christianity and the Enlightenment with nihilism. To answer the question Lyotard (through Kant) asks – ‘what is postmodernism?’ – therefore requires conceptualization of both nihilism and the sublime. Although both Lyotard and Jean Baudrillard differ in their perceptions of postmodernism and its sublimity, both inevitably return, despite their best efforts, to nihilism“ (ebd., S. 57). Slocombe definiert den Nihilismus (S. 4–8) mittels aus seiner Sicht synonymen Kategorien und nimmt als Basis die Theorie von Carr: „1. Epistemological nihilism states that knowledge is impossible. 2. Alethiological nihilism states that any formulation of truth is impossible. One of the earliest examples of epistemological nihilism is scepticism, and most notably Pyrrhic scepticism, which argued that the intellect cannot reason the truth and that empirical data (from the senses) cannot uncover knowledge. 3. Metaphysical or ontological nihilism is simply a statement of solipsism – ‘without me the world does not exist’, based upon belief that reality is illusory, an arbitrary set of rules that has no meaning. 4. Ethical or moral nihilism – there are no moral absolutes and no system of ethics has any claim to validity. All judgements are invalid because they are without ultimate justification. 5. Existential or axiological nihilism [die Slocombe nicht als die Bestimmung des Nihilismus meint] – feeling of emptiness and pointlessness that follows from

Für Lyotard spielt das Werk *The Sublime is Now* von Newman eine wichtige Rolle bei der Klassifizierung des Erhabenen als Realität durch das Kunstwerk. Für Lyotard ist das Erhabene (er selbst nennt es „the object of a sublime experience“) das, was *jetzt* geschieht. Das Kunstwerk wird selbst das Objekt der Realität, hingegen keine Imitation oder Wiederholung. Damit werden die Annahmen des Pseudo-Longinos über die Wiederholung herausgefordert. Das Erhabene nach Lyotard bestimmt sich genau jetzt – und nicht zu einem anderen Zeitpunkt.

What is sublime is the feeling that something will happen, despite everything, within this threatening void, that something will take “place” and will announce that everything is not over. That place is mere “here”, the most minimal occurrence.³³⁶

the judgment, ‘Life has no meaning’.“ Ein Schlüsselbegriff ist in diesem Kontext sowohl bei diesem Phänomen als auch beim Postmodernismus die „Verneinung“ der Grenzen und des eigenen Ich. „Baudrillard’s work is not about the sublime, as is Lyotard’s, but is rather concerned with the condition of postmodernity: it is the way in which he reads this that defines postmodernism’s sublimity“ (ebd., S. 68). (Dabei unterscheidet Slocombe den Postmodernismus und den Postmodern, den zweiten nennt er die Antwort auf die wirtschaftliche Lage innerhalb des Kapitalismus.) Slocombe nennt Jean Baudrillard einen Nihilisten wegen der bei diesem beschriebenen Zyklizität: „[H]ypersimilitude was equivalent to murder of the original, and thus to a pure non-meaning. Any classification of signification, any modality of meaning can thus be destroyed simply by logically being elevated to the *n*th power – pushed to the limit, it is as if all truth swallowed its own criteria of truth as one ‘swallows one’s birth certificate’ and lost all of its meaning“ (Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, S. 108). In dem Niedergang der eigenen Theorie der Hyperrealität lassen sich – darauf weist auch Slocombe hin – die wahren nihilistischen Motive ersehen. Slocombe führt die neue Definition des Erhabenen ein und nennt es „nihilistic“. Andrew Slade erwähnt den Kollaps im Kontext des Narrativen von Samuel Beckett über „unlessenable least best worse“ (Beckett, Samuel. *Nohow on*, S. 116) und das Erhabene: „This is the direction that Beckett takes narrative, and the zone in which he reconfigures the sublime“ (Slade, A. *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime*, S. 82). Die Schwierigkeit solcher Beschreibungen liegt darin, dass man gezwungen ist, von dem „unconceptualizable“ zu sprechen.

- 336 Lyotard, Jean-François. *The Inhuman: Reflections of time* (transl. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby). Cambridge: Polity Press, 1991, S. 84. Nach Max Imdahl ist „die philosophische Reflexion über den Widerspruch zwischen dem Erhabenen und dem Schönen die Voraussetzung für die auf alle Schönheit verzichtende Malerei Newmans. [...] Für Newman ist der Umgang mit der Schönheit der Umgang mit schon etwas Bekanntem“ (Imdahl, Max. *Barnett Newman. Who’s afraid of red, yellow and blue III*. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (hrsg. v. Christine Pries). Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989, S. 235). Imdahl betont, dass das Erhabene in der Interpretation von Newman „die höchste Bestimmung der Kunst“ sei. Herbert Grabes erklärt in *Making Strange* dieses Paradox des Fortgehens in der Kunst des (Post-)Modernismus am Beispiel der „feinen Linien“ und der durch ihre Schönheit reizenden Formen aufgrund von „the manifestation of alienation“, die ihren Anfang noch im 18. Jahrhundert nimmt. Dabei behauptet Grabes, dass dieser Gedanke ursprünglich auf Kant zurückgeht: „If the arts no longer

Lyotard zitiert die Reflexionen Newmans über die Präsenz: „[H]ere you get a sense of your own presence ... I became involved with the idea of making the viewer present: the idea that ‘Man is present’“.³³⁷ Lyotard schlägt vor, das Werk Newmans von *The Sublime is Now* in *Now the Sublime is Like This* umzubenennen. Meines Erachtens trifft dieser Vorschlag Lyotards sehr gut die Problematik der Klassifizierung des Erhabenen in den unterschiedlichen Epochen.

Baudrillard spricht von der Unmöglichkeit der Entstehung einer binären Opposition mit dem Phänomen „remainder“ und zeigt damit, dass es etwas Unausprechliches gibt, das ich im Kontext der Bedeutungslakunen analysiert habe. Baudrillard nennt es „die Struktur ohne Struktur“, eine Art von Kollaps. Etwas, das keine Gestalt hat, existiert nicht. Hier wird die Realität selbst in Frage gestellt:

Without an image or without a shadow, the body becomes a transparent nothing, *it is itself nothing but a remainder*. It is the diaphanous substance that remains once the shadow is gone. There is no more reality: it is the shadow that has carried all reality away with it.³³⁸

fulfill the norms of the aesthetic of the beautiful it is a result of this strangeness rather than the fact that they often enough depict objects which common sense tells us should be considered ugly or repulsive. For, as Kant long ago pointed out, ‘Fine art show its superiority precisely in this, that it describes things beautifully that in nature we would dislike or find ugly’ [*KdU*, § 48]. Modernist and Postmodern visual arts and literature are no longer beautiful because the initial alienation which they cause hinders them from – in Kant’s words – arousing ‘directly a feeling of life’s being furthered’ [*KdU*, § 23] and therefore being ‘presented [...] as the object of a universal liking’ [*KdU*, § 6] [...]. It is in fact precisely this indirect pleasure which makes the aesthetic of the strange so particular. An initial sense of strangeness is created in the reader or viewer, meant to engender multiple attempts on his part to overcome this reaction, and in this way finally an expansion of one’s perceptivity and awareness“ (Grabes, Herbert. *Making strange: beauty, sublimity, and the (Post)Modern „third aesthetic“*. (Postmodern Studies 42). Amsterdam; New York: Rodopi, 2008, S. 2–3). Unter dem Begriff „alienation“ versteht Grabes mit Roland Barthes die Demythologisierung, die Eröffnung der Modi der Kultur, indem in der Kunst die Alternativen der Modi der Repräsentation abgebildet werden, sowie die „hierarchy of values which appear familiar and ‘natural’, revealing at the same time the fact that they are determined by culture“ (ebd., S. 157–158). Darin liegt das Paradox des Eindringens in die Kunst der Prinzipien, die gegen die Kunst als die Personifizierung des Systems zu kämpfen aufgerufen ist, obwohl die Kunst sein unabdingbarer Teil bleibt. Von großem Interesse ist hier das freiwillige Abrücken vom Natürlichen mittels der bewussten Verzerrung der Formen und der Repräsentation der Scheußlichkeit. Die Anprangerung der Dürftigkeit des Fleisches ist die Fortsetzung der futuristischen Manifeste, des Bruchs mit der Natur, der seinen Höhepunkt in der Lehre vom Kybernetisch-Erhabenen erreichen hat.

337 Lyotard, *The Inhuman*, S. 86.

338 Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, S. 148.

Es sei ein Sprachspiel, in dem es nichts zu gewinnen gibt. Slade zieht daraus den Schluss, dass

the sublime of the worst is the movement of narrative from its own collapsing into narrative; it is the suspension of narrative in narrative. A collapse and a suspension that finally succeeds at failing to fail. Beckett's sublime bears witness to this conjunction of contradictory forces [...]. The worst is the sublime of the inhuman human in ruins which, according to Beckett, we have become.³³⁹

Auffällig ist hier der Begriff „inhuman“, der schon zur Zeit der Futuristen bekannt war, die alles Körperliche zugunsten des Mechanischen abgelehnt haben. Es ist insofern nicht erstaunlich, dass das Phänomen des Erhabenen sich jetzt als technisch manifestiert. Frederic Jameson z. B. nennt das Technisch-Erhabene die Personifizierung des Postmodernismus, der seinerseits ein „moment of a radical eclipse of nature itself“³⁴⁰ sei. Es zeigt sich eine Verbindung der Ideen der Anlehnung des eigenen Ichs und der Verherrlichung des eigenen Egos, dessen Unterbau die Brücken und Wolkenkratzer sind. Diese Begeisterung könnte ekstatisch genannt werden, die Gewissheit des Sieges über die Naturkräfte. Solch eine Selbstberuhigung ließe sich als katharsis-meditativ charakterisieren, wie im Fall des als sicher geglaubten Sieges der Modernität. Aber im Postmodernismus geht es um die Antipathie, die Katharsis vice versa und die Beseitigung der Transzendenz. Die Künstlichkeit, die hier zum Vorschein kommt, nenne ich „Technokatharsis“. Für die Entstehung der künstlichen Gefühle ist dabei eine künstliche Umgebung notwendig.

You know – technology wasn't invented by us humans. Rather the other way around. [...] Any material system is technological if it filters information useful to its survival, if it intervenes on and impacts its environment so as to assure its perpetuation at least. A human being isn't different in nature from an object of this type. [...] A human, in short, is a living organization that is not only complex but, so to speak, replex.³⁴¹

339 Slade, A. *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime* S. 83.

340 Jameson, F. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.

341 Lyotard, *The Inhuman*, S. 12.

Lyotard stellt die Frage, wie es möglich sein könnte, die Informationen zu übergeben, *ohne Körper* nachzudenken, „how to make thought without a body possible“. Die Antwort auf diese Frage stimmt mit den Annahmen Putnams aus dem Text *Brain in a Vat* überein. Indes unterstreicht Lyotard, dass es nicht möglich ist, die Hypothese über „a principle of the ‘separability’ of intelligence“ zu befürworten. Er rezitiert die Möglichkeit, auf dieser Basis die Idee einer künstlichen Intelligenz zu entwickeln:

But “without a body” in this exact sense: without the complex living terrestrial organism known as the human body. Not without hardware, obviously. So theoretically the solution is very simple: manufacture hardware capable of “nurturing” software at least as complex (or replex) as the present-day human brain, but in non-terrestrial conditions.³⁴²

Die Berücksichtigung der Ausführungen Lyotards und Baudrillards über die Entwicklung des hyperrealistischen Konstrukts als eine Art der Übermittlung von Informationen trägt letztlich zu der Annahme bei, der zufolge der virtuelle Raum des Internets die Personifizierung des Hypertextes ist. Diese Auffassung teilen auch Donna Haraway und ihre Nachfolger, die die Problematik der „Technowissenschaft/technoscience“ erforschen. So widmet sich z. B. Stéphane Vanderhaeghe der „digital existence“³⁴³ des Hypertextes.

5 Die Erzeugung der neuen erhabenen Landschaften

5.1 Garten und die Maschine – die Entgegensetzung des Natürlichen und des Künstlichen

Leo Marx vergleicht die Ideen der Epoche der Aufklärung mit den Postulaten der technologisch-wissenschaftlichen Revolution. Allerdings wird hier nun die Rhetorik ins Feld des Transzendenten verschoben. Entdeckt wird sie, so die Annahme, von der Vernunft als ein „Schlüssel“ der Technik. Marx verweist auf George

³⁴² Ebd., S. 14.

³⁴³ Vanderhaeghe, Stéphane. *Robert Coover; or the adventures of the novel in the age of digital production*. In: *Science and American literature in the 20th and 21st centuries* (hrsg. v. Claire Maniez, Ronan Ludot-Vlasak und Frédéric Dumas). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012, S. 160.

Perkins Marsh und dessen Behauptung, dass die USA das erste Land seien, das sich als Prototyp des Kampfes eines zivilisierten Menschen gegen die barbarische Natur erwiesen hat.³⁴⁴

By now the image of the American machine has become a transcendent symbol: a physical object invested with political and metaphysical ideality. It rolls across Europe and Asia, liberating the oppressed people of the Old World – a signal, in fact, for the salvation of mankind.³⁴⁵

Es lassen sich noch weitere Beispiele für diesen Standpunkt finden. James H. Lanman etwa sprach im Jahr 1840 davon, dass die neuen Technologien, insbesondere die Eisenbahn, der Triumph unseres Zeitalters seien und Gefühle des Patriotismus und Stolzes hervorriefen.³⁴⁶ Dies bestätigt mich in der Annahme, dass gerade die politischen Aktivitäten zu einer Revision im Bewusstsein der Bürger hinsichtlich der Vorstellungen über die Schönheit und der Umwelt führten.

[E]veryone knows that the great majority of Americans welcomed the new technology. As Perry Miller said, welcomed is too weak a verb: they grasped and panted and cried for it. Again and again, foreign travelers in this period testify to the nation's obsessive interest in power machinery.³⁴⁷

Und gerade in diesem ideologischen Klima entwickelte sich, so Marx, das ländliche Ideal infolge des Protests kleiner Gruppen gegen die Mechanisierung. Aber wie das Beispiel *Sleepy Hollow* zeigt, ließ sich das Eindringen der Technologie sogar ins utopische Paradies nicht vermeiden. Der Einschluss der Maschine in die Landschaft zeigt sich besonders schön im Bild *The Lackawanna Valley* von George Inness, wo ein Fußweg die ins Unterholz abbiegende Eisenbahnschiene kreuzt. Marx macht darauf aufmerksam, dass es in diesem Bild keine spitzen Winkel, kein Ungleichgewicht gibt; die Eisenbahn ist in die Landschaft integriert, wird also harmonisch wahrgenommen, und daraus folgt die Wahrnehmung der Eisenbahn als ein *natürlicher* Teil der Landschaft.

344 Marx, *The idea of „Technology“ and postmodern pessimism*. In: *Does technology drive history*, S. 203–204.

345 Ebd., S. 206.

346 Ebd., S. 207.

347 Ebd., S. 208.

Wie könnte in diesem Fall eine fatalistische Abbildung der Technologie entstehen? Leo Marx antwortet darauf in *American Literary Culture and the Fatalistic View of Technology*³⁴⁸. Er selbst, und das soll unterstrichen werden, bezeichnet die Tätigkeit in der Epoche der Entwicklung der Technologie als „mechanic arts“. Diesen Begriff benutzt er in vielen seiner Essays. Dabei erläutert er ihn im Rahmen seiner Überlegungen über die Kunst der amerikanischen Schriftsteller. So erklärt er den Pessimismus anhand der Analyse von *The Education* von Henry Adams, der „subsequently makes of the century’s triumphant sequence of scientific discoveries and mechanical inventions a leitmotiv; it serves as a gauge of the rapidly accelerating rate of change“³⁴⁹. Auch spricht er von dem „fatalistic view of contemporary history“ in Verbindung mit der Maschinerie.

Marx führt selbst eine Analyse der Epoche der Modernität durch, in welcher Metanarrative für das gemeinsame System des Wissens entstehen, und nennt die Aufklärungszeit die Periode „der extravaganten Hoffnungen“³⁵⁰ auf eine grenzenlose Expansion des neuen Wissens und auf eine umfassende Macht über die Natur mithilfe der modernen Technologien. Er merkt dazu an, dass trotz der Entwicklung des Wissens die aufgeklärten Köpfe des 18. Jahrhundert nicht vermuten konnten, zu welch katastrophalen Folgen die Suche nach der Wahrheit ihre Nachkommen im 20. Jahrhundert führen sollte.

Vor diesem Hintergrund macht Marx deutlich, dass er selbst nicht gegen die Technik im Ganzen antreten, sondern sich ihrem ideologischen Kontext widersetzen will. Dabei charakterisiert er den Postmodernismus wie folgt:

In conclusion, let me suggest two ways of looking at the technological aspect of postmodern pessimism. For those who continue to adhere to the promise of Enlightenment rationalism, the postmodernist repudiation of that optimistic philosophy is bound to seem pessimistic. Postmodernism not only rejects the romance of Progress; it rejects all meta-narratives that ostensibly embody sweeping interpretations of history. For those who are drawn to the philosophic skepticism of the postmodernists, however, the repudiation of some of the political hopes that ultimately rested on foundationalist metaphysical assumptions need not be taken as wholly pessimistic. Although

348 Marx, *Pilot and the Passenger: essays*, S. 179–207.

349 Ebd., S. 180.

350 Marx, Leo. *Postmodern pessimism*. In: *Does technology drive history. The dilemma of technological determinism* (hrsg. v. Merritt Roe Smith und Leo Marx). Zweite Ausgabe. Cambridge/London: MIT Press, 1995, S. 239.

such a repudiation surely entails a diminished sense of human possibilities, the replacement of the impossibly extravagant hopes that had for so long been attached to the idea of “technology” by more plausible, realistic aspirations may, in the long run, be cause for optimism.³⁵¹

In der Nachfolger Marx’ stellt David Nye die Frage nach der Rechtmäßigkeit des Determinismus im Hinblick auf die Technik und die bedingungslose Autonomie des Menschen.³⁵² Er behauptet kategorisch, dass „keine Technik war oder ist eine ‚natürliche Kraft‘, keine Technik wird allein in der Lage sein kulturelle Schranken niederzureißen und für Frieden in der Welt zu sorgen“³⁵³. Er bezweifelt die Idee, dass der Determinismus sich lediglich in der Präsenz einer großen Zahl technischer Gegenstände, die Erleichterungen bringen, im Leben eines Menschen ist. Die industrielle Revolution erklärt er damit, „dass neue Technologien einen klaren Bruch mit der Vergangenheit bedeuten“. Nye meint, dass der technologische Determinismus gerade im 20. Jahrhundert mit der Angst vor der Technik³⁵⁴, oder mit den Ideen der Postmodernisten³⁵⁵ einhergeht, die Fachleute für Technikgeschichte skeptisch betrachten. Dessen ungeachtet stellt er die Abhängigkeit des Menschen und der Kultur von den Maschinen fest. Ein Ergebnis dieser Abhängigkeit ist die Wahrnehmung der industriellen Landschaft als zweite Natur, und statt des natürlichen gibt es ab diesem Zeitpunkt das Technisch-Erhabene, das auf unmittelbare Weise mit der Anschauung solcher industrieller Landschaften verbunden ist.

5.2 Fraktale Bilder der Unendlichkeit

Kant versteht unter Chaos die wildeste und regelloseste Unordnung in der Natur.³⁵⁶ Ihm zufolge kann das Erhabene durch die Reflexion über das Unförmige,

351 Marx, *Postmodern pessimism*. In: *Does technology drive history*, S. 255–256.

352 Nye, David E. *In der Technikwelt leben. Vom natürlichen Werkzeug zur Alltagskultur* (aus d. Engl. von Heiner Must). Berlin/Heidelberg: Springer, 2007, S. 19–36.

353 Ebd., S. 22.

354 Zu diesem Thema siehe Bukatman, Scott. *Ungehorsame Maschinen – Animation und Autonomie*. In: *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

355 Vor allem Lyotard und Foucault. Leo Marx (und folglich Nye) bestimmte das Problem des Postmodernismus im Hinblick auf den Glauben an eine vollständige Herrschaft der technologischen Systeme.

356 Kant, *KdU*, § 23.

das in der Natur keinen Platz habe, sondern nur in unserer Einbildungskraft existiere, entdeckt werden. In der Natur hingegen herrsche die Harmonie der Formen, was dieser den Status des Schönen zuweise. Bonaventura (Giovanni di Fidanza, 1218–1274) nimmt bei der Einführung des Begriffs *species Christi* Rücksicht auf den mathematischen Aspekt der Schönheit und nennt das Rechensystem ein Zeichen für die Proportionalität. Gerade die Proportionalität verleiht den Gegenständen Schönheit. Wahrscheinlich geht diese Sichtweise auf die Geometrie des Euklid zurück.

Allerdings widerlegt die Realität die Idee von der Perfektion der Formen. Kann das Chaos schön sein? Wenn die Antwort positiv ist, bedeutet dies, dass entweder wir das Phänomen der Schönheit falsch deuten oder unsere Einstellungen über das Chaos falsch sind. Und wenn sowohl als auch richtig ist? Es gibt eine Theorie, dessen Autor sie *Morphologie des Amorphen*³⁵⁷ nennt. Sie soll hier im Kontext des Erhabenen näher betrachtet werden, um die Merkmale *in der Natur* aufzuzeigen. Das bedeutet, die Lehre von der Entgegensetzung des Schönen und des Erhabenen einerseits zu bezweifeln, andererseits aber eine Bekräftigung des Apriorismus dieses Zustandes im Bewusstsein als dessen Attributmerkmal zu finden, was die Unendlichkeit der Intelligenz durch ihre Entwicklung beweist (und die These von Bohm über das fragmentarische Wissen infolge der Begrenztheit des Bewusstseins in Frage stellt).

Die Fraktale (aus dem Lateinischen *fractus*, „gebrochen“) stellen unregelmäßige bzw. nichttopologische und zersplitterte Formen dar, bei denen der Teil dem Ganzen gleichartig ist. Diese Bestimmung von Benoît B. Mandelbrot ist am besten geeignet, da jede präzisierte und strikte Definition (wie im Fall des Erhabenen) wesentlich die Zahl der Objekte, die unter den Begriff „fraktal“ fallen könnten, verringert. Um zu verstehen, was Mandelbrot mit dem Fraktalen meint, ist es hilfreich, näher ins Auge zu fassen, wie er die Theorie von Euklid über die Parallelität³⁵⁸ und die Glätte aus *Elementa* in Zweifel zieht.

Warum wird die Geometrie oft als „nüchtern“ und „trocken“ bezeichnet? Nun, einer der Gründe besteht in ihrer Unfähigkeit, solche Formen zu beschreiben, wie etwa eine Wolke, einen Berg, eine Küstenlinie oder einen Baum. Wolken sind keine Kugeln, Berge keine Kegel, Küstenlinien keine

357 Mandelbrot, Benoît B. *Die fraktale Geometrie der Natur*. Basel/Boston: Birkhäuser, 1987.

358 In diesem Kontext wird die Aporie von Zeno über Achilles und die Schildkröte eliminiert, deren Prämisse einer perfekten Linie unmöglich ist.

Kreise. Die Rinde ist nicht glatt – und auch der Blitz bahnt sich seinen Weg nicht gerade.

Überhaupt gehe ich davon aus, daß viele Naturerscheinungen in ihrer Unregelmäßigkeit und Zersplitterung nicht einfach einen höheren Grad an Komplexität gegenüber *Euklid* – mit diesem Begriff wollen wir in unserem Buch die gesamte Standardgeometrie bezeichnen –, sondern ein völlig anderes Niveau darstellen. Sie besitzen praktisch unendlich viele verschiedene Größenbereiche.³⁵⁹

In der Geometrie der Fraktale sind die statischen und die dynamischen nichtlinearen Formen dargestellt, und sie selbst sind die Informationsträger der physischen Prozesse. Solch eine nichtlineare Einstellung erlaubt es, die Prozesse und Erscheinungen, die zuvor chaotisch genannt wurden, zu berechnen und dadurch das System zu ordnen.

Mandelbrot selbst sieht das Ziel seiner Arbeit in der Synthese der Mathematik und der Philosophie als Widerspiegelung einer völlig neuen „Welt plastischer Schönheit“. Das Universum sei „die unendliche diskontinuierliche Materie“, da ihr Kennzeichen das Prinzip der Singularität sei:

Während die Mondtremata eine unabhängige Existenz als Krater führen, stammen kugelförmige Tremata mit einer skaleninvarianten Verteilung von einer natürlichen Verallgemeinerung der gleichen geometrischen Idee auf den Raum. [...] So postulierte ich die Existenz intergalaktischer leerer Räume, die viele Tremata zusammenfassen und riesige Ausdehnungen haben können. Die gute Anpassung des entstehenden Modells war eine sehr angenehme theoretische Überlegungen und Experimente.³⁶⁰

Blicken wir durch ein Mikroskop, so beobachten wir bei der Annäherung die „Geburt“ einer neuen, früher undenkbaren Welt. In dieser *Bewegung* der Linse bei der Beobachtung der Brownschen Bewegung von Molekülen, und dies unter dem Kennzeichen der Dauer, versteht Mandelbrot das Unendliche. Noch einmal kann hier auf die Behauptung Burkes hingewiesen werden, die Anschauung sei die notwendige Bedingung des erhabenen Zustands, wenn der Blick sich durch das Objekt bewegt. In der Quantentheorie wird eine solche Invarianz als ausreichender Nachweis dafür angesehen, dass sich eine Vollkommenheit des Wissens

359 Mandelbrot, Benoît B. *Die fraktale Geometrie der Natur*. Basel/Boston: Birkhäuser, 1987, S. 13.

360 Ebd., S. 319.

unmöglich erreichen lässt. Meines Erachtens beweist diese resonanzvolle Vorwärtsbewegung vielmehr die adaptive Flexibilität der Vernunft, die sich mit der *amorphen* Struktur der Fraktale verbindet. Dieser dynamische Prozess der Erlangung von Wissen über das Unendliche mittels der Teilerkennung verweist darauf, dass die Vernunft neue Quellen der Information entdeckt. Diese Hypothese findet ihre Bestätigung bei Mandelbrot, wenn er über die Inspiration schreibt:

Wie kann es sein, daß die Mischung aus Berichten, Beobachtungen und Suche nach innerlich befriedigenden Strukturen, die die alten Schreiber charakterisiert, immer wieder der eindrucksvolle Entwicklungen sowohl in der Physik als auch in der Mathematik inspiriert – auch dann noch, wenn schon lange neuartige Beobachtungen gewonnen wurden, die den alten widersprechen, und das ursprüngliche Thema verblaßt erscheint?³⁶¹

Aber dieses „Verblassen“ ist im Wesen das Kennzeichen für den Progress. Weiter führt Mandelbrot die Idee der Verletzung der Ordnung mit Blick auf die Fraktale an und zeichnet das Bild einer fehlerhaften Computerprogrammierung³⁶², das man mit dem Bild eines abstrakten Künstlers verwechseln könnte. Das scheinbare Chaos fügt sich jedoch in die innere Logik der für die Berechnung zur Verfügung stehenden Variablen ein. In den Programmen mit 3D-Modellierung wirkt sich eine Winkeländerung oder eine Korrektur der Formel sofort auf das Modell aus und verändert die Formen. Aber das, was mangels einer mit dem Auge sichtbaren Harmonie als chaotisch wahrgenommen wird, fügt sich de facto in dieselben mathematischen Gesetze, die die Berechnungen und die entsprechenden Korrekturen beeinflussen. Gerade die Möglichkeit, solche fraktalen Objekte zu „lesen“, löst Mandelbrot zufolge die Begeisterung des Theoretikers aus, was für ihre wahre Schönheit spricht, die in der Möglichkeit der Regelung besteht.

Mandelbrot zeigt, dass die natürlichen Objekte, z. B. die Bergspitzen, die Kennzeichen der Fraktale besitzen, durch die Skaleninvarianz³⁶³, die hierarchische Struktur und die Selbstähnlichkeit bestimmt werden. Zu solchen Strukturen kann man nicht nur die Teile der Landschaft zählen, sondern auch den Menschen – Kennzeichen der Selbstähnlichkeit zeigen z. B. das Bronchialsystem und das Gehirn. Anhand der Fotos von Ufern bestimmt Mandelbrot ihre Irregularität und

361 Ebd., S. 416.

362 Ebd., S. 309.

363 Ebd., S. 279.

Zersplitterung³⁶⁴, die Hauptmerkmale der Fraktale. Hinzuweisen ist auch auf die Affinität der Bilder von Schächten, Kratern, Seen etc. zu den fraktalen Objekten, bei denen sich das Chaos der Berechnung fügt. Dabei werden solche Objekte erhaben genannt. So äußert sich etwa Natasha Egan in ihrem Artikel *Eliciting Anxiety in the Presence of the Sublime* über das Fotoprojekt von David Maisel folgendermaßen:

David Maisel's photographs of cyanide-leaching fields, tailing ponds, vast open pits – the results of a mining industry in the western United States that has permanently scarred and reshaped countless terrains – are simultaneously seductive, beautiful, repulsive, and terrifying. [...] His photographs derive their effectiveness through formal choices involving color, scale, perspective, and abstraction, which amplify their seductive nature and conjure the elusive sublime. Indeed, the work is sublime across the definitions of the word – the pictures draw from nature and possess a beauty whose power inspires awe and anxiety, yet they operate through abstraction where the subject is concealed and evokes fear. Maisel also refers here to the *technological sublime* – awe inspired by colossal marvels of human engineering. *The Mining Project* photographs conjure these varied ideals of the sublime with particular deftness, offering up abstract compositions that only upon close study reveal environmental catastrophe as their subject. [...] The works' effectiveness, in fact, derives from these qualities, which together work to produce that same awe and anxiety that Edmund Burke identified as constitutive of the sublime.³⁶⁵

Hier werden schon einige der wichtigsten Aspekte berührt – die fraktalen Umriss der Landschaften, die erhaben zugegen sind, eine widersprüchliche Meinung des Zuschauers, der gleichzeitig Angst und Begeisterung empfindet, und die ethische Problematik, die dem Technisch-Erhabenen eigen ist. Egan spricht davon, dass das Technisch-Erhabene dank des entzückten Verhältnisses zu den „Wundern“ des Maschinenbaus möglich sei. Das bedeutet, dass sich erneut die Frage nach dem Egozentrismus stellt, die schon am Beispiel des Artikels *Ziemlich Erhaben* von Elisabeth A. Kessler untersucht wurde. Maisel selbst, der diese Bilder aufgenommen hat, denkt, dass die Begeisterung auf lange Sicht von der Angst

364 Ebd., S. 281.

365 Egan, N. *Eliciting Anxiety in the Presence of the Sublime*. In: Maisel, D. *Black Maps: American Landscape and the Apocalyptic Sublime*. Göttingen: Steidl, 2013, S. 65.

abgelöst werden wird, nämlich dann, wenn wir uns der Ergebnisse dieser Einmischung der Ingenieure in die Natur bewusst werden. Jennifer Peeples, auf die Egan verweist, benutzt für den emotionalen Übergang den Begriff „toxic sublime“³⁶⁶, wenn wir Augenzeugen der Zerstörung sind. Egan erklärt dazu, dass wir bei der unbeteiligten Beobachtung solcher „toxischen“ Tätigkeiten des Menschen anhand des Fotos, bei dem man die Landschaft im Ganzen sehen kann, den Zauber der Farben fühlen. Etwas Ähnliches hat General Groves mit Blick auf die Explosion der Atombombe gemeint, als er beschrieb, wie angesichts der Unmenge der flammenden Farben die Angst von der Begeisterung abgelöst wurde. Die Wahrnehmung solcher Bilder, die ja im Grunde Zerstörerisches zeigen, wird so durchaus als „schön“ beschrieben und ruft, wie Egan bestätigt, erhabene Emotionen herbei.

Angst und Begeisterung sind bei der Anschauung einer solchen tödlichen Schönheit auf eigentümliche Weise miteinander verkettet; das Wechselspiel der Farben auf dem Benzintropfen *und* die Möglichkeit der jähen Entzündung fesseln uns. Diese Geschmeidigkeit, die bezaubert und erhebt, lässt sich als ein Augenblick des Chaos, als die amorphe Beschaffenheit der Fraktalität, beschreiben.

Die Idee der Fraktalität der Wirklichkeit ergibt sich aus ihrer Bestimmung, amorph zu sein bzw. der statischen Form zu entbehren; d. h., sie wird als formlos wahrgenommen. Auch das Phänomen des Erhabenen wird, wie wir bereits sahen, auch als Antipode der Statik und der Form beschrieben. Seine Unterscheidungsmerkmale sind die Plastizität und die Dynamik. In diesem Zusammenhang kann man sich an die Behauptung von Leonardo über die amorphe Realität, die man nur durch Interpretation begreifen könne, erinnern. Wolfgang Welsch bestätigt:

Wirklichkeit ist nie schlechthin diese, ist nicht das, was man, den Terminus „Wirklichkeit“ geradehin brauchend (und auf sie sich berufend), anzusprechen meint (schlechthinig objektives Sein), sondern ist immer Interpretation, meint Collagiertheit, ist Ergebnis eines Zusammenlesens [...]. Wirklichkeit ist nicht ein Faktum, sondern ein Explikat und weiterhinniges Explikandum.³⁶⁷

366 Peeples, J. *Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes*. In: *Environmental Communications* 5, No. 4 (December 2011), S. 373–392.

367 Welsch, Wolfgang. „*Frottage*“. *Philosophische Untersuchungen zu Geschichte, phänomenaler Verfassung und Sinn eines anschaulichen Typus*. Würzburg, Univ., Diss, 1974, S. 31. Der Begriff „Frottage“ klingt an das Erhabene als Reaktion auf die Leichtheit der Darstel-

Hinzuzufügen ist, dass der Versuch, diese statischen Objekte zu „lesen“, die Ablesung der toten Formen ist, denn das Sein selbst ist dynamisch. In dem Begriff „fraktal“ kann auch die Vorstellung einer Selbstwiederholung und der künstlich geschaffenen Unendlichkeit angelegt sein, was das Beispiel Burkes illustriert hat. Im negativen Kontext, in Bezug auf das Subjekt, analysiert Jean Baudrillard die Fraktale und hält fest, dass „das fraktale Subjekt“ nur eine unendliche Selbstwiederholung sei, was von dem Verlust der Selbstidentität zeuge und als Mangel der Gesellschaft an einer Idee vom Anderen als Symbol der Verschiedenheit erscheine. Jetzt, so Baudrillard, ist nur die Rede von der Wiederholung und der Vervielfältigung ein und derselben Idee.³⁶⁸

Aber das Problem der unendlichen Schachtelung der Materie im Universum als Kennzeichen für die Fraktalität verweist auch auf sein Gegenteil, nämlich auf die Entdeckung der neuen Ränder, die Selbstentwicklung und die Selbstvervollkommenung, auf die Integrität des Raums, der sich dem Gesetz der Linearität der Zeit als Kennzeichen der Grenze nicht unterordnet. Gehen wir von der Idee der Realität als Interpretation, den amorphen Korrelationen der Simulacra als Elementen der subjektiven Wahrnehmung und der amorphen Beschaffenheit als Kennzeichen der Fraktale aus, müssen wir feststellen, dass Baudrillard sich selbst widerspricht. Das Problem der Selbstinterpretation des Subjekts ist hier nicht mit dem Versuch verbunden, sein eigenes Ich mit dem Anderen zu identifizieren, sondern sie ist ein Zeichen für die Selbststeuerung des Seins. Das aber nivelliert die Notwendigkeit der Klassifizierung und die Suche anhand der sekundären Kennzeichen. Das Subjekt erscheint als Träger der Eigenschaften des Seins, dessen Merkmal die unendliche Entwicklung ist. Es ist selbstidentisch, fraktal und dadurch vollkommen und erhaben.

Zusammenfassung: Wir betrachteten die Ansichten Burkes und Jean Pauls über die Unendlichkeit als zyklische Selbstwiederholung des denkbaren Unendlichen. In diesem Zusammenhang wurde die These von Louis Auguste Blanqui genannt,

lung der Sprachformen an, da Welsch sie als „sozusagen narrativ-fabulatorisch“ bezeichnet. Die Frottage ist wesentlich nicht ein Tatsachenbericht, sondern eine Erzählung, eine „Geschichte“ (ebd., S. 118). Das Verständnis ist subjektiv, da es mit der Interpretation verknüpft ist. „Der Gang des Erfassens, des Lesens, der Interpretation ist immer ein Gang ‚von unten‘“ (ebd., S. 119). Die Realität als solche tritt als eine Art Satz der Elemente, die nach Belieben für die Analyse herangezogen sind, auf. In dieser Dynamik der wechselnden Erscheinung und des Schwunds der Elemente tritt das Unendliche auf.

368 Baudrillard, Jean. *Videowelt und fraktales Subjekt* (deutsch von Matthias Rüb). In: *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin: Merve, Ars ELECTRONICA, 1989.

die wiederum an die Lehre von Herakleitos Ephesios über die Zyklusarbeit anknüpft. Auch die unendliche Materieverschachtelung im Kontext der fraktalen Geometrie und die Bemerkungen von Lyotard über die Entropie wurden analysiert.

Mit Blick auf das Wesen des Erhabenen wurde das Phänomen der „Ich-Welt“ auf der Basis der Werke von Kant, Lyotard, Vischer und Boitani einer Analyse unterzogen. Daraus hat sich der Schluss ergeben, dass das Problem der Natur bzw. des umgebenden soziokulturellen Raums die zentrale Rolle bei der Selbstidentität des Betrachters spielt. In diesem Zusammenhang habe ich die Ausdeutungen der Wahrnehmung von Arnheim und Gibson betrachtet und die Argumente durch das Konzept von Korzybski und Turchi bestätigt gesehen. Untersucht wurden auch die Überlegungen Peter Turchis aus seinem Werk *Writer as Cartographer* und mit den Thesen Korzybskis verglichen. Er sprach von der Unmöglichkeit des Vergleichs der Kenntnisse über die Welt mit ihr als Ganzes. Jean Baudrillard hingegen bezweifelt die Rechtmäßigkeit dieser Behauptung. Dessen ungeachtet ist die These Korzybskis in der Formulierung „map is not the territory“ bekannt geworden.

Die Hauptthese von Leo Marx ist die Beteiligung der politischen Struktur der Gesellschaft an der Entwicklung der Idee des pastoralen Ideals und der Maschinerie als Symbol der Zerstörung der Hoffnungen auf das Erlangen der wahren Freiheit des Geistes. Durch die Ideologie des Fortschritts versuchte man einen Ausweg auf Kosten der Technologienentwicklung zu finden, was aber zu irreversiblen Folgen führen kann und gleichzeitig neue Hoffnungen und Ängste gebiert. Es ging darum, die Rhetorik über das Erhabene in eine neue Richtung zu lenken, ihm das Recht auf Eigentum an einer künstlichen Natur anzuerkennen, die ihrerseits nur die künstliche Intelligenz begreifen kann, die evolutionäre Entwicklung der Intelligenz aus Darwins Sicht.

Betrachtet haben wir auch die Ansichten von Jakob Frohschammer, um das Wesens der Fantasie zu klären, und dem Wilhelm Wundts Deutung der Fantasie des Raums und der Zeit gegenübergestellt. Nach Wundt ist die Fantasie durch erbliche Normen eingeschränkt, trägt also die Begrenzung in sich selbst. Frohschammer hingegen meint, dass die Fantasie die Quelle des Wissens sei. Wie wir gesehen haben, werden die Begriffe „Einbildungskraft“ und „Fantasie“ in der Forschungsliteratur oft als Synonyme ausgegeben. Am Beispiel des Werkes von Frohschammer lässt sich aber ihr fundamentaler Unterschied demonstrieren: Die

Tätigkeit der Fantasie vermittelt die Katharsis und das Erhabene, während die Einbildungskraft die Repräsentationsfähigkeit der Erkenntnis ist.

Wundt und Frohschammer sprechen der Fantasie eine Schlüsselbedeutung für die Rezeption zu. Aber während Wundt glaubt, dass die Grundlage für die Realitätswahrnehmung die selbstbestimmende Reflexion ist, erkennt Frohschammer nur die Subjektivierung des allgemeinen Anfangs, und das ganze Universum sei Ausdruck der Fantasie als Weltprozess. Infolge der Begrenzung des Wahrnehmungssystems spiegle sich die Realität im Bewusstsein mit einer gewissen Verzerrung wider. Nach Wundt ist es Aufgabe der Fantasie, den Widerspruch zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven aufzulösen und die Disharmonie und das damit verbundene Unbehagen, das Wundt als „Leiden“ beschreibt, zu beseitigen. Beide interpretieren die Fantasie als Grundlage aller Tätigkeit, aber während Wundt ihre Bedeutung für die schöpferische Wahrnehmung hervorhebt, sieht Frohschammer in ihr die Quelle der Wirklichkeit, in der die Kunst eher als zusätzliche Komponente erscheint.

Unser Denken greift zur Klassifizierung und Mustererkennung, um ein Weltbild zu erlangen, und impliziert damit ein umfassendes Wissen. Jedes Objekt, das sich auf den ersten Blick einer Abstufung zu entziehen scheint, wird de facto in die gesamte Struktur eingegliedert, die nur zunächst ungeordnet erscheint. Die fraktale Geometrie soll ein Urteil über diejenigen Naturerscheinungen ermöglichen, die bislang als nicht mathematisch kalkulierbar gegolten haben, und so das Chaos in Ordnung bringen. Anzeichen für eine fraktale Struktur sind nicht nur in Naturphänomenen wie Wolken, einer Brandung oder Landschaftsformen, etwa einer Bergkette, zu erkennen, sondern auch im Menschen, etwa in der Struktur seines Gehirns oder der Bronchien. Die das Unendliche charakterisierende Dynamik, die in der Natur durch Fraktale erkannt und auch im Menschen widergespiegelt wird, was von dem untrennbaren Zusammenhang von Mensch und Natur zeugt und das Problem ihrer Entgegensetzung beseitigt, spricht auch für die Dynamik der Intelligenz.

Die unendliche Materieverschachtelung gibt Kunde von dem Vorhandensein des Unendlichen *in* der Natur selbst. Das aber lässt daran zweifeln, dass das Erhabene als sein Zeichen keinen Raum in der Wirklichkeit habe, sondern nur in der Intelligenz. Dies beseitigt die Frage nach der Gegenüberstellung des Erhabenen und des Schönen als Personifizierung des Chaos und der Harmonie. Wir stellen auch die Behauptung in Abrede, ein Erkenntnisgewinn über die Perfektion als

Ganzheit sei unmöglich, oder das Streben danach, die endgültige Antwort auf alle Fragen zu erhalten, was nichts anders als eine gewaltsame Beschränkung wäre, weil sich in der Dynamik der Erkenntnis die perfekte Schönheit des Geistes erkennen lässt und eben das Erhabene der Katalysator dieses endlosen Übergangs ist.

Teil III

David E. Nye und das Konzept der von Menschenhand geschaffenen Landschaften

1 Das Faszinierende und das neue Erhabene

1.1 Industrielle Landschaften und das Technisch-Erhabene

Repräsentativ könnte man die These über den Zusammenhang des Phänomens des Erhabenen in der Kunst und der Wissenschaft am Beispiel des Werkes *American Technological Sublime* von David E. Nye³⁶⁹ darstellen. In diesem Text zieht Nye eine Parallele zwischen der Lehre von Burke, Kant und anderen Philosophen, die sich mit dem Problem des Erhabenen beschäftigt haben, und den Ergebnissen des wissenschaftlich-technologischen Fortschritts, der die Ideen des Technologisch- und Elektrisch-Erhabenen auszeichnet.

Theodor W. Adorno bezeichnet die industrielle Landschaft als „die Landschaft der Kultur“³⁷⁰. Die Überlegungen von Leo Marx und David Nye knüpfen an die Ästhetik des 19. Jahrhunderts an, in dem sich Adorno zufolge die Vorstellung des Naturschönen sehr stark veränderte und z. B. Gebäude, oft mit ihrer geographischen Umgebung und dem Material, aus dem sie gebaut worden waren, als schön wahrgenommen wurden³⁷¹.

369 Nye, *American technological sublime*.

370 Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1995.

371 Wolfgang Welsch stellt dazu fest: „Adorno dreht die Erfahrung des Erhabenen aus dem Raster von Macht, Übermacht und Bemächtigung heraus und perzipiert sie als Erfahrung möglicher Teilhabe an Natur und gemeinsamer Freiheit mit ihr. Mimesis löst Herrschaft ab“ (Welsch, Wolfgang. *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen*. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (hrsg. v. Christine Pries). Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989, S. 188). Der Mensch versteht, dass das Erlebnis dieses Zustandes die Erfahrung der Entdeckung des Neuen in sich ist – seiner Naturfähigkeit. Er „eröffnet den Ausblick auf eine Gemeinsamkeit des Naturwesens Mensch mit der umgebenden Natur“ (ebd., S. 189). Welsch resümiert: „[D]as moderne Kunstwerk ist dadurch gekennzeichnet, dass es die Struktur des Erhabenen zu seiner Matrix hat [...]. Das Erhabene impliziert keinerlei Verweis auf einen ‚erhabenen Gegenstand‘ mehr“ (ebd., S. 206). Ganz kategorisch spricht Welsch zum Thema der Korrelation der Kultur und der Politik und verweist dabei auf die Ware-Geld-Beziehungen, die als Ersatz der Kultur erscheinen: „Der Blick auf die herrschende Kulturpolitik lehrt Entsetzen, nicht Hoffnung. Kultur wird

Dieses Spiel mit den Gefühlen, also die Frage nach dem was überhaupt künstlich oder natürlich ist, wenn die Betrachtung der künstlichen oder natürlichen Objekte dieselben Reaktionen bzw. Gefühle hervorruft, oder die Idee der Demut angesichts der unvermeidlichen neuen Welt sind wahrlich unmoralisch, da sie der Versuch sind, eine grobe Einmischung in den natürlichen Gang der Dinge zu rechtfertigen. Der Mensch begründet seine Tätigkeit mit dem Hinweis auf die Spuren des Transzendenten in den von ihm geschaffenen industriellen Objekten und betont, wie er von ihnen entzückt ist, da er sie erhaben nennt. Dabei widersprechen sich, wie ich schon erwähnt habe, die Vertreter der Theorie über das Technisch-Erhabene selbst, wenn sie die Technik einerseits nur als Instrument in den Händen des Schöpfers der neuen Realität bezeichnen und gleichzeitig sie vergöttern und erhaben nennen. Hier offenbart sich das Problem der Interpretation dieses Phänomens. Edmund Burke, auf den sich Nye bezieht, bezeichnet die *Möglichkeit* der Deutung der von Menschenhand geschaffenen Objekte als erhaben, wenn diese unsere Gedanken übersteigen und das Erstaunen hervorrufen. Solche Objekte sind wie Überträgersubstanzen, sind das Bindeglied zwischen den beiden Welten. Hier lässt sich an die Worte von Longinos über die Begeisterung angesichts des geschriebenen Textes erinnern, der vom Menschen geschaffen ist und gleichzeitig den Weg zur göttlichen Offenbarung weist, die der Leser *durch* den Text begreift. Wird die Rolle der Vermittlung abgelehnt, die Technik nur als Instrument der Tätigkeit des Menschen vorgestellt, verliert die Idee des

zunehmend – ob als hohe oder niedrige, internationale oder regionale, traditionelle oder avantgardistische – als Aktie kalkuliert, als Werbeträger eingesetzt, nach Rentabilitätsgesichtspunkten lanciert. Die Kulturstiftungen der Großbanken sind verdienstvoll – auch als Signale, die unverblümt zeigen, daß Kultur heute nach der Pfeife der Ökonomie zu tanzen hat. – Unsere alten Kulturideale sind nicht nur zuschanden, sondern lächerlich geworden“ (Welsch, Wolfgang. *Kulturkonzepte der Postmoderne*. In: *Kulturpolitik. Standorte, Innen-sichten, Entwürfe* (hrsg. v. Wolfgang Lipp) (Schriften zur Kulturosoziologie, Bd. 11). Berlin: Dietrich Reimer, 1989, S. 37–62, hier S. 53). Die Idee von der Unvermeidlichkeit der Koexistenz des Natürlichen und des Künstlichen, die Suche nach dem goldenen Mittelweg oder dem Ideal in der Interpretation von Leo Marx beruht auf der gierigen Suche nach dem buchstäblichen Gold, das man, so folgt aus der Behauptung von Welsch, ohne Umgestaltung der Realität nicht erreichen könne. Der Bürger ist die Geisel in diesem Spiel. Es ist nicht erstaunlich, dass derjenige, der gewohnt ist, den Tag im Betonschongel zu beginnen, die Industrie als Teil seiner Welt wahrnimmt und, instinktiv dem angeborenen Zustand gehorchend, versucht, diesen in dem, was ihn umgibt, zu erkennen. In diesem Kontext ist es angemessen, sich an die Überlegungen Heideggers zur Existenzialität des Raums zu erinnern, wenn Welsch sagt, „man denkt in Kategorien des Blicks“ oder „Räume modulieren unsere Existenz“ (Welsch, Wolfgang. *Räume bilden Menschen*. In: *Raumstationen. Metamorphosen des Raumes im 20. Jahrhundert* (hrsg. v. Egon Schirmbeck). Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2002, S. 12–24, hier S. 18).

Technisch-Erhabenen ihren Sinn, da es dann nur auf sich selbst verweist, im Rahmen *dieser* Welt verbleibt, was dann aber lediglich einem Nachgefühl unter den Bedingungen der Technorealität gleichkommt, also eine Technokatharsis bedeutet.

Schon in der Einleitung zu seinem Buch macht Nye eine wichtige Bemerkung:

The sublime underlies this enthusiasm for technology. One of the most powerful human emotions, when experienced by large groups the sublime can weld society together. In moments of sublimity, human beings temporarily disregard divisions among elements of the community. The sublime taps into fundamental hopes and fears³⁷². It is not a social residue, created by economic and political forces, though both can inflect its meaning. Rather, it is an essentially religious feeling, aroused by the confrontation with impressive objects, such as Niagara Falls, the Grand Canyon, the New York skyline, the Golden Gate Bridge, or the earth-shaking launch of a space shuttle. The technological sublime is an integral part of contemporary consciousness, and its emergence and exfoliation into several distinct forms during the past two centuries is inscribed within public life. [...] Since the early nineteenth century the technological sublime has been one of America's central "ideas about itself" – a defining ideal, helping to bind together a multicultural society. Americans have long found the sublime more necessary than Europeans, so much so that they have devised formations of the sublime appropriate to their pluralistic, no single religion could perform that function. Instead, ever since the early national period the sublime has served as an element of social cohesion, an element that was already quite evident when the first canals were dug and steam engines were first harnessed to trains.³⁷³

Hier versucht Nye zur Idee des ländlichen Ideals zurückzukommen, zu einem harmonischen Geflecht des Weinstocks und des Stacheldrahts, so könnte man sagen. In der Vorstellung Nyes von der industriellen Landschaft als Widerspiegelung des Transzendenten lässt sich jedoch ein Widerspruch erkennen. Die Technik kann gemäß Marx und Nye nicht determiniert werden. Auf welche Weise vermag sie dann aber einen transzendenten Sinn in sich zu tragen und wie kann sie das Erwachen des Erhabenen, das Zusammentreffen mit der Realität, wie Nye es beschreibt, hervorrufen? Gleichzeitig macht Nye eine Bemerkung, die meine

372 Dies entspricht der These von Leo Marx.

373 Nye, *American technological sublime*, S. XIII–XIV.

These bekräftigt, seinen eigenen Behauptungen hingegen widerspricht. Er spricht davon, dass mit der Zeit die Bedeutung der natürlichen Welt für das Erlebnis des Erhabenen geringer geworden sei. Tatsächlich verschiebt sich der Schwerpunkt von der Beobachtung der Natur hin zu ihrer *Wahrnehmung*. Es gibt keine „impressive objects“ mehr, es geht um den Menschen allein und nicht um etwas Transzendentes, da in dieser neuen Welt der Imagination kein Platz für etwas Größeres ist – der Mensch konzentriert sich auf sich selbst, auf sein Ich, und verdrängt den Anderen. Wie wir bei der Analyse der Lehre von Skott Bukatman sehen, kehrt dieser „Andere“ jedoch unter der metallischen Hülle zurück. Nye kritisiert Addison und dessen Nachfolger für ihre Beschreibung des Sekundären, das nicht die Quelle des erhabenen Zustandes sein könne, und nennt gleichzeitig die Technik – dieses „Instrument“ in Nyes Worten – die Quelle des Transzendenten. Folgt man dem, müssten wir überhaupt auf die Idee des Transzendenten als des Ersten und des Menschlichen als des Sekundären verzichten. Dann aber könnte von dem Erhabenen keine Rede mehr sein.

1.2 Das Elektrisch-Erhabene als Mittelglied

Nye behauptet, dass ein Objekt, das das Erhabene hervorruft, oft zu Unverständnis („incomprehension“) als Reaktion führt, da wir zum ersten Mal etwas begegnen, was uns unreal vorkommt.

For Burke and Kant the sublime was a constant, but history has shown that it seeks new objects. Yesterday's technological wonder is today's banality, and, as at Three Mile Island, tourists are ever on the lookout for novelties. Today no one pays attention to a row of brilliant street lights, and even a city skyline may evoke only a polite murmur.³⁷⁴

Schauen wir beispielsweise einen Canyon an, können seine Ausmaße unseren Geist verwirren. Nye zufolge ist der Grand Canyon eindrucklicher als ein Berg, der eine entsprechende Höhe aufweisen würde. Hier drückt sich Nye ebenso kategorisch aus wie Jean Paul, der ebenfalls den Subjektivismus für die Gesamtheit ausgibt. Analog lässt sich sagen, dass die Bewohner des Flachlandes einen Berg höchst eindrucklich wahrnehmen würden, wenn sie ihn zum ersten Mal sehen,

374 Ebd., S. 237.

während er denen, die das Gebirge schon mehrmals gesehen haben, nur als Steinhäufen vorkäme. Solch ein Schluss lässt sich im Kontext der Idee von David Nye über das Elektrisch-Erhabene ziehen. Der erste Eindruck ist flüchtig und wird verschwinden, sobald der Mensch sich an das zu anzuschauende Objekt gewöhnt hat. Aus diesem Grund hat das Elektrisch-Erhabene als *ästhetisches* Phänomen nicht lange Bestand gehabt. Nye erklärt diese Flüchtigkeit der Eindrücke ähnlich wie Burke und Pseudo-Longinos, die das Erstaunen als Quelle und Katalysator für das Erhabene postuliert haben. Dabei widerspricht Nye sich selbst, wenn er von dem Technisch-Erhabenen spricht, da dieses wieder in den Grenzen des Anzuschauenden liegt, also von den visuellen Kriterien begrenzt ist. Nye behauptet:

The experience, when it occurs, has a basic structure. An object, natural or man-made, disrupts ordinary perception and astonishes the senses, forcing the observer to grapple mentally with its immensity and power. This amazement occurs most easily when the observer is not prepared for it.³⁷⁵

Bei dem Versuch, diese Faszination zu erhalten, verlieren wir die Möglichkeit der Anschauung, da wir immer wieder auf der Suche nach neuen Objekten sind. Für die Aufrechterhaltung des begeisterten Zustandes ist die Menschheit Nye zufolge gezwungen, immer neue Objekte für die Verehrung der Größe des eigenen Geistes zu finden. Die Quelle der Bewunderung wie auch der Hoffnungen auf eine bessere Zukunft – hier zitiert Nye die Soziologen Lynd³⁷⁶ – liegt in der christlichen Eschatologie, im Kapitalismus, in der Theorie der Evolution und in „the frontier tradition of building ‘tomorrow out of a crude present’“³⁷⁷. Dies bestätigt meine Hypothese vom evolutionären Charakter der menschlichen Intelligenz, der sich auf die Auslegung der Umwelt auswirkt, was ich im Rahmen meiner Überlegungen zum katastrophal Erhabenen analysiert habe.

Die Elektrifizierung in den 1930er Jahren entsprach den gestellten Aufgaben, die Nye zufolge zu utopischen Erwartungen hinsichtlich der Entwicklung der Gesellschaft kraft der Vervollkommnung der Technologien führten. Die utopischen Narrative breiteten sich vor allem in den Science-Fiction-Novellen aus, deren Hauptidee, wie Nye akribisch herausarbeitet, in einer „constantly improving

375 Ebd., S.15.

376 Robert Staughton Lynd und Helen Merrell Lynd.

377 Nye, David E. *Electrifying America: social meanings of a new technology*, 1880–1940. London/Cambridge: MIT Press, 1990, S. 339.

technology and limitless productivity“³⁷⁸ bestand. Die Gesellschaft wurde von den neuen Entdeckungen geprägt, zu denen auch die Elektrizität zählte, die wegen ihrer unanfechtbaren Vorzüge – Billigkeit, Sauberkeit und, anders als Verbrennungsmaschinen, kein Sauerstoffverbrauch – wohl die wichtigste war. Dabei wurde freilich die Gefahr der Umweltverschmutzung, die später von den Brennstäben in den Atomkraftwerken ausging, noch nicht berücksichtigt. Man hat über dieses Problem erst später nachgedacht, zunächst ab dem 6. und 9. August 1945, als Atombomben auf japanische Städte fielen, und danach ab dem 26. April 1986, als es zu einer Katastrophe im Kernkraftwerk Tschernobyl kam. Anfangs hat das elektrische Licht der Metropole³⁷⁹, das mit der Dunkelheit kontrastiert, hingegen zu dem Gefühl einer noch nie da gewesenen Erhöhung, einer „elevation“³⁸⁰ geführt, einem Zustand des Erhabenen, der Solger zufolge nicht Schrecken oder Abtrennung, sondern Begeisterung³⁸¹ hervorruft.

Solch einen Prozess könnte man als „Erstaunen – Widerstand – Erfahrung – neues Erstaunen“ darstellen. Dieser immer wiederkehrende, sich reproduzierende Vorgang begleitet uns während unseres Lebens. Meines Erachtens ist es gerade

378 Ebd., S. 342.

379 Deutlich wird dies etwa in dem Bild *The City from Greenwich Village* von John Sloan, 1922 (National Gallery of Art, Präsent von Helen Farr Sloan).

380 Nye, *Electrifying America*, S. 82.

381 Ebenso findet sich eine Beruhigung und das Gefühl einer Harmonie bei dem Erlebnis des erhebenden Moments der Offenbarung: „The fair’s lightning innovation was the fluorescent lamp, and General Electric, realizing that too much brilliance might seem crude, developed many subtle effects, such as updating an innovation from the Buffalo Exposition of 1901: soft individual lightning for trees standing next to reflecting pools. Unusual illumination heightened the visitors’ feeling that the fair was sharply distinct from the present world. And yet the New York fair emphasized not a distant future, but an attainable one that was expected to arrive in the year 1960. Visitors were encouraged to ‘inhabit’ tomorrow rather than today. Models and dioramas, also common at earlier fairs, now dramatized this future, by presenting it as a utopian landscape. The single most successful exhibit, General Motors’s Futurama, presented the world of 1960 as seen from a low-flying aircraft. Visitors saw Futurama from comfortable moving chairs, and listened to a narrator expound upon the wonders they glimpsed beneath their feet. Such displays were akin to the sacred places of tribal societies, where the individual temporarily annulled the anxieties of everyday life and renewed cultural meanings in ritual. By being inducted into an ideal realm the visitor left behind Depression anxieties about jobs, money, success, and the likelihood of a war in Europe. The successful exhibits did not address these concerns directly, but rather immersed visitors in what Victor Turner has called a ‘luminal state’, which is characterized by ‘a relatively undifferentiated ... community, or even communion of equal individuals who submit together to the general authority of the ritual elders, in this case, the scientists and planners’ [Victor Turner, *The Ritual Process*. Ithaca: Cornell University Press, 1969, p. 91] The fair as a whole presented a harmonious community, a world apparently without inequality, in which farm, factory, and city fitted neatly together“ (Nye, *Electrifying America*, S. 368–371).

das Erhabene, das unsere Suche immer wieder aufs Neue bestimmt. Offensichtlich wird dies, wenn wir die Ansicht Nyes von der „Abschwächung“ der Idee über das Elektrisch-Erhabene akzeptieren. Damit lässt sich sagen, dass das Phänomen des Erhabenen die Entwicklung, die Evolution symbolisiert. Für Kant und die Vertreter des Romantismus existierte das Erhabene nur im Rahmen der ästhetischen Theorie, tatsächlich spricht aber vieles, wie die vorliegende Untersuchung in ihren theoretischen Erwägungen darlegt, für den universalen Charakter dieses Zustandes. Das Wesen der Erhebung liegt in der Überwindung der Hindernisse. Diesen *Prozess* gilt es jedoch in den konkreten Objekten der Realität zu suchen – man muss sich die Brücken oder Berge erhaben vorstellen. Das Erhabene, so möchte ich behaupten, ist ein grundlegender Zug des Denkprozesses. Zugleich wirkt es aber auch auf das Gefühl, gleichsam als Beweis seiner Präsenz. Damit ist das Phänomen des Erhabenen das Ergebnis des Zusammenwirkens von Geist und Gefühl.

2 Künstliche Natur und künstliche Intelligenz

Mit der Behauptung, das Phänomen des Erhabenen könne auch technisch sein (bzw. sei im technologischen Zeitalter nur noch technisch), hat man einen unumkehrbaren Prozess angestoßen, da der Beobachter gezwungen ist, das Gefühl des Erstaunens durch neu entdeckten Technologien zu erlangen. Das Technisch-Erhabene (das ich als Technokatharsis und Egozentrismus beschrieben habe) ist nur dank des erzeugten Effekts möglich; damit aber wird es ohne Entwicklung der Wissenschaft immer schwieriger. Beim Start der „Apollo 11“ hat einer der Beobachter „Es war prächtig“ geschrien. Das kann man als neue Form der Größe auffassen – Stolz und Patriotismus. Adorno nennt die Anschauung der kulturellen Landschaften die Erinnerungen an die tragischen Tage der Geschichte der vergangenen Generationen, die solche großartigen Werke geschaffen haben. Dabei zitiert er fast Wort für Wort James Fenimore Cooper. Nye seinerseits behauptet, dass die Anschauung des Satellitenfluges dieselben Gefühle erweckt, die das Erhabene begleiten:

irresistible power, magnificence, complexity, and a journey into the infinite reaches of space.³⁸²

Gerade deswegen ist das Erhabene im Rahmen der Science-Fiction-Genres als die Manifestation dieser „Reise“ anzusehen. Wie sich allerdings beobachten lässt, ist die Idee vom Technisch-Erhabenen darauf reduziert, dass die Quelle der Reflexion die Gefühle des Schreckens und des Erstaunens erwecken *muss*. Da die Objekte der Anschauung künstlicher Natur sind³⁸³, wird es immer problematischer, den Effekt der Neuigkeit zu erreichen, da die Naturobjekte in geringerem Maße unser Interesse wecken. Die stetige Schaffung neuer Objekte in der industriellen Landschaft, die faszinieren und erschrecken können, ist erforderlich, also produktiv aus ästhetischer Sicht. Die Feier der Technologie ist in diesem Sinne unausbleiblich. Damit aber stellt sich die Frage nach der Ultimität der Anwendung der Technologien. So hatte nach Meinung von Heinz von Foerster die künstliche Intelligenz, die er als „artificial“ bezeichnet,

am Anfang einen unglaublichen Erfolg bei den Leuten, die Geld für solche Ideen zur Verfügung gestellt haben; und für mich ist es amüsant, dass *Artificial Intelligence* aus einem Missverständnis entstanden ist: Für die Armee, die Luftwaffe und die Marine bedeutet das Wort *intelligence* Spionage: Was kann ich über den Gegner herausfinden? Jetzt kommen Leute und sagen: „Ich habe Systeme für *Artificial Intelligence*“. Na ja, das muss man sofort kaufen! Das ist ja viel billiger, als einen Menschen dorthin zu schicken, der vielleicht von den Feinden erwischt wird. „Wenn ich *Artificial Intelligence* habe, ist das fabelhaft“. Da haben sie also sofort die ersten zehn Millionen in das *Artificial Intelligence Lab* am MIT, das ist *Massachusetts Institute of Technology*, investiert. Die *Artificial Intelligence* hat jedoch nicht gehalten, was sie versprochen hat.³⁸⁴

Foerster erforscht das Problem der trivialen und nichttrivialen Maschinen³⁸⁵ (Fähigkeit eines oder mehrerer Zustände), das Merkmal der nichttrivialen Maschinen sei die prinzipielle Unmöglichkeit der Voraussage ihres Zahlungsausgleichs. Dabei ist der Prozess ihrer Herstellung „synthetisch determiniert“, wie im Fall

382 Ebd., S. 246.

383 Hier erinnert man sich an die Worte von Adorno und Tschernyschewski über die Bauern, denen die Natur als alltägliche Umgebung erscheint, weshalb sie nicht mehr über die Möglichkeit verfügen, die Landschaft zu genießen oder Angst vor Naturkräften zu haben.

384 Foerster/Bröcker, *Teil der Welt*, S. 173.

385 Ebd., S. 176.

der trivialen Maschinen. Aber obwohl der Mensch sie geschaffen hat, lässt sich, so Foerster, das Prinzip ihrer Arbeit nicht identifizieren. Foerster sieht in dem Ausspruch Wittgensteins „Der Glaube an die Kausalität ist der Aberglaube“ das Kennzeichen der nichttrivialen Maschinen. Aufschlussreich ist seine Schlussfolgerung im Hinblick auf die als Prämisse wahrgenommene Unmöglichkeit der Vorhersage der Prozesse auf der Erde, dass diese sich in ihren Eigenschaften von trivialen Maschinen unterscheidet. Das Problem liegt darin, dass die Kennzeichen der Welt sich nicht in ihrem wechselseitigen Verhältnis bestimmen lassen, da sie aus unserem Standpunkt, von dem aus wir die Welt betrachten, ausgeschlossen sind. Und obwohl wir die Möglichkeit haben, auf einige Prozesse einzuwirken, ist das Schaffen ihrer Vorbedingungen unmöglich.

Die schließenden Worte Foersters können prinzipiell in Zusammenhang mit dem Erhabenen gesehen werden und bestätigen meine Hypothese, dass es sich beim Erkenntnisvermögens um ein Schlüsselattribut handelt:

Also die beiden Erkenntnisse, die ich da gehabt habe, sind die Unentscheidbarkeit gewisser logischer Strukturen und die Unentscheidbarkeit bezüglich des Verhaltens gewisser Systeme. In beiden Fällen finde ich Grenzen in meinem Wissen. Das kam mir insofern wichtig vor, als in vielen Fällen durch diese Unentscheidbarkeit ein Raum geöffnet wird, in den man hineinsteigen kann, um eine Entscheidung dort durchzuführen. Es entsteht ein Raum der Freiheit, in dem ich nicht durch ein logisches „Muss“ gezwungen werde, eine Entscheidung *so* oder *so* zu fällen.³⁸⁶

Die Rede ist von den physikalischen Grenzen und nicht mehr von der Begrenzung des Denkapparats. Zu vermuten ist, dass das Erhabene als Versuch einer Überwindung der Begrenzung unserer Intelligenz gesehen werden muss, da die Mutmaßung der Begrenztheit aus der prinzipiellen Unerkennbarkeit nicht nur des Umfelds, sondern auch des eigenen Geistes und aus der Annahme von dessen Grenzen folgt. Der Beobachter kann eigentlich nicht sagen, „meine Vernunft ist begrenzt“, da er es nicht begreifen kann. Mit der Bestimmung der Begrenztheit erlegen wir auch die Grenzen des Begreifens auf. Folglich können wir nicht sagen, dass wir etwas nicht wissen, da dies bereits die Bestimmung des kommenden Aufschlusses über das Objekt bedeuten würde, d. h. seine Vollkommenheit bzw. seine Erkennbarkeit. Das bedeutet, dass das Phänomen des Erhabenen als

386 Ebd., S. 178.

Prinzip des freien Willens den Horizont der Wahrnehmung des *ursprünglich* unbegrenzten Bewusstseins erweitert. Anschaulich kann es als das ins Meer versenkte Aquarium dargestellt werden, und es hängt nur von dem Wunsch von dessen Bewohner ab, ob sie in seinen Grenzen bleiben oder, indem sie sich dem Instinkt des Überlebens unterwerfen, die Freiheit für sich gewinnen. Das Erhabene ist dieser Instinkt, die apriorische Erkenntnisfähigkeit. Und wenn wir die Natur und die Intelligenz als die Ableitungen der Unendlichkeit bestimmen, wird der Geist dadurch darauf ausgerichtet, die Prinzipien des Unendlichen *in der Natur* aufzusuchen. Hier ist eine Wechselbeziehung zwischen den Fraktalen als Trägern der Kennzeichen der sichtbaren Unendlichkeit und dem Erhabenen als der Resonanz auf ihre unmittelbare Anschauung festzustellen.

David Nye sieht einen Zusammenhang zwischen der Umgestaltung der Natur eines Menschen durch intensive Computernutzung und den Problemen der künstlichen Intelligenz.³⁸⁷ Als einfachste Erklärung für das Wesen der künstlichen Intelligenz, deren Rätsel die Wissenschaftler schon seit fünfzig Jahren zu lösen versuchen, schlägt Nye das Dilemma eines Bürgers vor, der nicht weiß, ob er mit anderen Menschen oder Maschinen spricht. Die Angst vor dem Cyborg – hier zitiert Nye Donna Haraway und analysiert die bekanntesten Science-Fiction-Novellen – wird dadurch hervorgerufen, dass

Cyborgs [...] besser als normale Menschen [sind]. Das Ziel ist nämlich nicht mehr bloß, mindestens so gut zu sein wie eine gesunde Person, sondern Cyborgs müssen die Normalität übertreffen, sie müssen stärker, schneller oder intelligenter sein.³⁸⁸

In diesem Zitat zeigt sich wieder die Bestimmung des technologischen Determinismus, den Nye wie schon sein Lehrer Leo Marx kategorisch abzuwehren versucht und dadurch in Widerspruch gerät. Der Mensch hat Angst vor der ihn übersteigenden Kraft, aber in diesem Fall wird diese Angst verdoppelt durch die Erkenntnis, dass der Mensch freiwillig deren Quelle geschaffen hat.

387 Nye, *In der Technikwelt leben*, S. 237.

388 *Ebd.* S. 238.

2.1 Die Quellen des Schreckens

Der amerikanische Professor Scott Bukatman, der sich mit den Problemen der gegenwärtigen visuellen Künste und der Philosophie der Science-Fiction³⁸⁹ beschäftigt, vergleicht das Erhabene und das Unheimliche miteinander und erklärt:

389 Isaak Asimov gibt bei der Erklärung des Wesens der Welt durch die Darstellung des kybernetischen Weltalls in Science-Fiction-Texten höchst erschreckende und dadurch auch erhabene Antworten auf die Frage nach den Ergebnissen der Konfrontation der Natur mit dem Menschen, also zwischen der künstlichen Natur und dem von ihr gebauten Menschen. Erneut geht es um das Erlebnis des Erhabenen zwecks der Einbeziehung der Einbildungskraft und der Fantasie und damit um einen gedanklichen Blick in die mögliche Zukunft: „So it may be that although we hate and fight the machines, we will be supplanted anyway, and rightly so, for the intelligent machines to which we will give birth may, better than we, carry on the striving toward the goal of understanding and using the universe, climbing to heights we ourselves could never aspire to“ (Asimov, Isaac. *The Machine and the Robot*. In: *Science Fiction: Contemporary Mythology* (hrsg. v. Patricia Warrick, M. Greenberg und J. Olander). New York, 1978, S. 253). Diese Erscheinungsform der „neuen Romantik“ entspricht der Idee davon, dass das Subjekt den Maschinen Fähigkeiten gibt, die seine eigenen überschreitet (zum Thema der Korrelation von Mensch und Maschine siehe Bronowski, Jacob. *The Identity of Man*. New York: Prometheus Books, 2002; Wooldridge, Dean E. *Mechanical Man: Physical Basis of Intelligent Life*. McGraw-Hill Education, 1968).

Der Schriftsteller William F. Gibson hat das Werk *Newromancer* geschrieben, in dem die oben genannten Probleme berührt werden. Heuser spricht den Werken im Cyberpunk-Genre einen hohen Stellenwert hinsichtlich der Frage der Bewunderung und des Ergreifens der Einbildungskraft des Zuschauers zu und schlägt die Kombination des Mathematisch- (die Darstellung von „vastness“ und „infinity“), des Dynamisch- (Chaos, die außer Kontrolle geratene Situation) und des Technisch-Erhabenen vor (Heuser, S. *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2003). Der Neologismus „Cyberspace“ geht auf Gibson zurück. Er behauptet, dass dieser Terminus das Vorbild für die alternative Realität in der Literatur, die Darstellung der neuen erfundenen Landschaft ist. Schon früher versuchten die Künstler der Epoche der Romantik, das Fremde darzustellen. Gute Beispiele sind die Werke von Caspar David Friedrich (1774–1840), insbesondere *Der Mönch am Meer* (1808–1810), die Ruinenbilder und vor allem *Das Eismeer/Die gescheiterte Hoffnung* (1823–1824), wo aus einem Nebelschleier die Umrisse der „anderen“ Welt hervortreten, die man sehen kann, wenn man die hiesige Realität zerbricht. Nach Adorno stellt die Romantik als fantastische Kunst das Nichtexistierende wie etwas Existierendes dar; diese Bilder seien Modifikationen der empirischen Welt, dank derer das Fantastische wie auch das Empirische behandelt wird.

In seiner kritischen Übersicht berührt der Forscher Lance Olsen das Phänomen der Virtualität in Zusammenhang mit dem Cyberpunk und unterstreicht ihre erhabenen Komponenten. Er behauptet, dass W. Gibson die traditionellen Grenzen zwischen Religion und Technologie zwecks Schaffung einer mysteriösen Aura um die Maschinen durchbreche. Als Ergebnis entstehe das Kybernetisch-Erhabene. Olsen zitiert die Behauptung Burkes im Hinblick auf die Definition der Unendlichkeit, die Olsen zufolge nicht rational und klar sein kann. Als Argument für das Technisch-Erhabene führt er die Idee von Burke über die Affekte der Unbestimmtheit und des Doppelsinns an. Er nennt *Newromancer* von Gibson die Repräsentation solcher Affekte, die Darstellung des Wissens, das den „Sterblichen“ nicht zugänglich ist. Dieses literarische Werk kann man gemäß der Logik Olsens als verkörperte Vorstellung des Erhabenen, das wegen der Spezifik des Genres „kybernetisch“ genannt wird, bezeichnen. Die Menschen, die sich in der fantastischen Welt befinden, könnten diese als Ganzes begreifen, obwohl sie über unvollständige Angaben verfügten. Hier

ergibt sich das wichtigste Problem der Wahrnehmung der Welt. Die Menschen können nicht, wie es Gibson beschrieben hat, an der Wahrnehmung der objektiven Realität teilnehmen, was Olsen unterstreicht. Sie können nicht das ganze Bild von sich selbst oder der Welt erschaffen und nehmen die subjektive Perzeption, so Olsen, als für sie einzig mögliche wahr. Science-Fiction beeinflusst durch Metaphern die Einbildungskraft und die Fantasie, benutzt für die Schaffung des Sujets die dank der Fantasie entstandenen Bilder und berührt die wichtigsten philosophischen Fragen. Das aber macht sie meines Erachtens zu deren allegorischer Abbildung.

Wie wir am Beispiel der gegenwärtigen philosophischen Konzepte erkennen konnten, wird ein Bezug zwischen Science-Fiction und Philosophie immer öfter hergestellt. Dabei scheint gerade das Erhabene als ausschlaggebendes Bindeglied. Das Problem der Vernunft, „the mechanics of the mind“ (Frelik, Pawel. *Mind-reading – science fiction and neurosciences*. In: *Science and American literature in the 20th and 21st centuries* (hrsg. v. Claire Maniez, Ronan Ludot-Vlasak und Frédéric Dumas). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012, S. 104), ist schon seit langem nicht mehr die Prärogative der wissenschaftlichen Forschungen, sondern auch ein Bestandteil der Science-Fiction, deren Sujets man aus der futurologischen Sicht betrachten kann. Nach Meinung Freliks ist eines der Probleme in den Cyberpunk-Novellen die Betrachtung der „fundamental questions about consciousness and the brain“ sowie die Suche nach der Ich-Identität, was als Nachweis der Wahrnehmung der Ideen des Postmodernismus gelten kann. Damit ist die Aktualisierung der kognitiven Diskurse in den Werken gemeint, deren Autoren „various modes of perceiving and mediating reality and how that perception articulates itself in language“ (ebd., S. 111) vorschlagen. In den Science-Fiction-Novellen werden oft die klassischen Sujets überdacht oder in der hypertrophen Form der historischen Ereignisse dargestellt. So wird z. B. das Experiment der Atombombenexplosion von 1945, das ich oben im Kontext der Überlegungen Nyes betrachtet habe, in die Oper *Doctor Atomic* (2005) von John Adams übertragen, wo erneut die Frage nach „a heightened awareness of human potential“ gestellt wird (Mathieu Duplay. *John Adams's Doctor Atomic: poetry and the technologies of terror*. In: *Science and American literature in the 20th and 21st centuries* (hrsg. v. Claire Maniez, Ronan Ludot-Vlasak und Frédéric Dumas). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012, S. 129–145).

Der Begriff Cyberspace hat sich so längst etabliert: „Cyberspace moved most definitively from a science fiction neologism to a legitimate name for communications technology with the US Judiciary's Communications Decency Act decisions' 'finding of Facts' section. In it, the district judges delineated the differences between the various 'areas' within cyberspace [...]. Cyberspace still remains part science fiction, not only because the high-tech visions of Gibson's Matrix, and later Neal Stephenson's metaverse, have not yet been realized (and they never will), but also because cyberspace mixes science and fiction. Cyberspace is a hallucinatory space that is always in the process of becoming“ (Hui Kyong Chun, Wendy. *Orienting Orientalism, or How to Map Cyberspace*. In: *Global Visual Cultures: an anthology* (hrsg. v. Zoya Kosur). Oxford: Wiley-Blackwell 2011, S. 244). Der Behauptung Tabbis zufolge deuten die Cyberpunktexte klar darauf hin, dass deren Autoren die Ideen von Lyotard wahrgenommen haben, da in ihnen in hyperbolischen Formen die diskursive Wechselwirkung des geschlossenen Systems dargestellt ist und darin das Erhabene als technisch und kybernetisch wahrgenommen wird. „One could hardly find contemporary occasion for the sublime than the excessive production of technology itself. Its crisscrossing networks of computers, transportation systems, and communications media, successors to the omnipotent 'nature' of nineteenth-century romanticism, have come to represent a magnitude that once attracts and repels the imagination“ (Tabbi, *Postmodern sublime*, S. 16). Dabei sei Cyberpunk nicht nur die Widerspiegelung des „cultural narcissism“ und der „hegemony of the machine“, sondern in einem größeren Ausmaß zudem die Reaktion auf die Krise der Repräsentation (ebd., S. 213).

Beide inszenieren eine Konfrontation mit den Grenzen menschlicher Macht und Autonomie, beide sind mit der Last des Unbekannten befrachtet. Und doch operieren sie in unterschiedlichen Größenordnungen, werfen unterschiedliche Fragen auf, spielen unterschiedliche Konflikte durch und richten sich an unterschiedlichen Ästhetiken aus. Das Erhabene denkt das Unbekannte als Überschuß; das Unheimliche stellt das Bekannte in verfremdeter Form dar. Beide lösen für das Individuum Krisen aus: Das Erhabene erscheint und wird aufgelöst als epistemologische Krise in Bezug auf die Grenzen menschlichen Wissens; das Unheimliche erzeugt eine existentielle Krise, in deren Zentrum die unbegreifliche Interiorität des Selbst steht. Das Unheimliche beschäftigt sich mit der Unentscheidbarkeit, mit den durchlässigen Grenzen zwischen menschlich und unmenschlich³⁹⁰, organisch und unorganisch.³⁹¹

Hier analysiert Bukatman die Affekte eines Menschen, der die Grenzen seiner Macht begreift. Der Spezialist schafft die Mechanismen, die uns helfen, in der veränderlichen Umwelt zu existieren, aber ist es möglich, die vollständige Kontrolle über sie zu haben? Leo Marx nennt solche Behauptungen „the quintessential fantasy of a technocratic paradise“³⁹².

Die Überlegungen Bukatmans knüpfen an die Annahmen Burkes und die Frage nach dem Schrecken und der Begeisterung als den Quellen des erhabenen Zustandes an. Er findet bemerkenswert, wie in mehreren Filmen die Faszination angesichts künstlich hergestellter Lebewesen entsteht. Bukatman wendet sich nicht zufällig dem Science-Fiction-Genre zu, da er als dessen Grundzug die Überwindung der Einschränkungen sieht, die auch für das Erhabene charakteristisch ist. Zusammenfassen lässt sich dies in der Feststellung, dass sie im Rahmen dieses Konzepts übereinstimmende Elemente der Weltanschauung sind. Das Unbehagen gegenüber der Natur wird durch den Schrecken vor dem Künstlichen ersetzt. Damit zeigt sich eine neue Form der Entfremdung, der Konflikt zwischen dem Ich und Nicht-Ich. Oben wurde bei der Analyse des Ich und der Natur auf die Begrenzungen der menschlichen Wahrnehmung eingegangen. Hier geht es nun

390 Hier lässt sich erneut an die Idee von Kant über den Gesang der künstlichen Nachtigall erinnern.

391 Bukatman, *Ungehorsame Maschinen*, S. 156.

392 Marx, *The idea of „Technology“ and postmodern pessimism*. In: *Does technology drive history*, S. 252.

um die Entfremdung von der Natur zweiter Ordnung, der künstlich geschaffenen, ob es nun industrielle Landschaften oder die virtuelle Welten sind.

Nach Bukatman trägt die Wiederherstellung des Lebens in der Literatur oder in den Filmen die erhabenen Elemente in sich, da in ihnen eine Frage gestellt wird, deren Antwort man nicht wissen sollte. Er erinnert daran, dass Doktor Frankenstein der „moderne Prometheus“ genannt wird. In solchen Geschichten sei die Rede von der Macht, die blendet und reizt. Hier wird das Erhabene erneut im Kontext der Grenzen menschlicher Macht dargestellt.

Obleich von der Menschheit geschaffen, stellte die Technik eine majestätische und schreckenerregende Macht dar, welche die jedes Individuums übertraf – nicht nur in ihrer Leistung, sondern bereits in ihrer bloßen Konzeption und Ausführung (da dies letztendlich menschliche Produkte sind, wird der Mensch natürlich um so stärker erhöht – doch die schreckenerregende Vorstellung einer amoklaufenden Technik ist immer gegenwärtig).³⁹³

Leo Marx spricht davon, dass „nowhere is the ill-defined feeling for ‘nature’ more influential than in the realm of imaginative expression“³⁹⁴. Gerade deswegen habe ich das Phänomen der Einbildungskraft (in Zusammenhang mit der Fantasie) im Kontext der Darstellung der Natur und der Erkenntnis der Realität analysiert. Das Subjekt versucht, sein eigenes Ich wiederherzustellen, das Dank der Technologien, wie es glaubt, unerschütterlich und ewig sein könnte. Und gleichzeitig ängstigen es die Aussichten, von dieser zweiten Natur verdrängt zu werden. Dadurch wird gegenwärtig die Einbildungskraft angetrieben, denn auch Kant hatte behauptet, dass die Gefühle des Schreckens und des Erstaunens unseren Geist zur Tätigkeit erwecken.

Die Dichotomie des Ich und Nicht-Ich nennt Skott Bukatman die romantische Abbildung des Doppelgängers, der dunklen Widerspiegelung des eigenen Seins:

So wie das Erhabene das Unheimliche als sein vertrauterer Double hat, so besitzt auch das technisch Erhabene³⁹⁵ einen Gegenpart im technisch Unheimlichen. Der Doppelgänger gehört in den Bereich des Unheimlichen,

393 Bukatman, *Ungehorsame Maschinen*, S. 157–158.

394 Marx, *The Machine in the Garden*, S. 5–6.

395 Zu diesem Thema siehe auch Bartels, *Über das Technisch-Erhabene*, S. 295.

aber der Automat gehört zum technisch Unheimlichen – genauer gesagt zum mechanisch Unheimlichen.³⁹⁶

Er macht eine aufschlussreiche Bemerkung, wenn er sagt, dass das Erhabene „mit dem Gigantischen alliiert“³⁹⁷. In diesem Kontext wird eine Parallele mit dem Phänomen des Riesigen³⁹⁸ als Widerspiegelung des Unendlichen gezogen. Artemidorus schrieb im *Traumbuch* davon, dass die Übermaße, also die die normalen Parameter übersteigende Schönheit, Kraft oder Schlankheit, als Hässlichkeit erscheinen oder den Tod bedeuten, wenn man diese Übermaße im Traum sieht. Weiter spricht der Schriftsteller und Anhänger des Stoizismus davon, dass die antiken literarischen Denkmäler die Gespenster der Toten im Vergleich zu den normalen Proportionen stets als auffallend groß darstellen. Diese Symbolik verweist darauf, dass die Übersteigung der Grenzen des Denkbaren den Geist zur Idee der eigenen Begrenztheit führt. Die unbegreiflichen und außerhalb der eigenen Grenzen liegenden Phänomene bedeuten für die Vernunft, die sie nicht akzeptieren kann, den zeitlichen Tod. Um wieder lebendig zu werden, strebt der Geist zu diesen Grenzen und nach außen, indem er durch den Selbsterhaltungstrieb, das Erhabene angetrieben wird. Das Objekt wiederum, da es gegenüber dem menschlichen Willen autonom ist, wird im Bewusstsein seine eigenen Möglichkeiten übersteigen, da man die Reihenfolge seiner Aktionen nicht vorhersagen kann, was aus dem Beispiel der nichttrivialen Maschinen bei Foerster folgt. Artemidorus macht deutlich, dass etwas die Menschenkraft Übersteigendes auf der Ebene des Unbewussten als Erdrückendes, Überirdisches und Bedrohliches wahrgenommen wird. Was aber macht die Maschine ungehorsam und dadurch erschreckend? Nach Bukatman wird diese Angst durch die Möglichkeit hervorgerufen, dass die Maschine den „Funken des Lebens“ erhalten und so zur Selbständigkeit gelangen könnte. Wir haben Angst vor den Erscheinungsformen einer Vernunft, die unsere eigene übersteigen.³⁹⁹

396 Bukatman, *Ungehorsame Maschinen*, S. 161.

397 Ebd., S. 162.

398 Zu diesem Thema siehe auch Stewart, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press, 1993.

399 Dieses Problem wird im Kontext der künstlichen Intelligenz erforscht. In *Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence* ist die Rede davon, dass dann, wenn die Leute eine künstliche Intelligenz schaffen, es sein könne, dass diese sich in Zukunft selbst reproduziert und viel mächtiger als die menschliche Intelligenz wird. Die Lebewesen, die die Superintelligenz besitzen, könnten über die Moral nachdenken und herausfinden, dass sie sich auf einer höheren evolutionären Stufe befinden als wir, womit wir

In der Science-Fiction- und der schönen Literatur der Postmoderne erhält das Erhabene eine neue Interpretation. Trat es ursprünglich als rhetorische Figur aus dem Text heraus, kehrt es nun als Gesetzgeber des Genres in den Text zurück. Wichtig sind hier daher nicht zuletzt die Schöpfer solcher gefährlichen Automaten, über die Bukatman Folgendes sagt:

Die stereotypischen verrückten Wissenschaftler sind erhaben oder wagen sich zumindest in das Territorium des Erhabenen vor. Alchemie oder Hexerei ist am Werk: irgendeine Art von Überschreitung der Gesetze von Mensch und Materie.⁴⁰⁰

Bukatman beschreibt die grotesken Formen, die diese Schöpfer in der Literatur annehmen. Dabei unterscheiden sich die Methoden im realen Leben nicht stark von den in den Geschichten beschriebenen – die ethischen Grenzen werden immer mehr verschoben, wenn der Mensch versucht, die Schranken seines eigenen Wissens zu durchbrechen. In der Tradition der Antike war der Olymp das Symbol der Unsterblichkeit und der unbegrenzten Macht. Damit sollte deutlich gemacht werden, dass der Mensch es nicht wagen durfte, seinen eigenen Bereich – die Grenzen des eigenen Wissens – zu übersteigen; das ihm Verbotene war nur für die Götter erreichbar. In der Bibel ist vom Baum der Erkenntnis die Rede; an ihm wird aufgezeigt, dass es den Tod, das Leiden in der Hölle bedeutet, wenn man den Vertrag bricht und in den Bereich des Verbotenen eintritt.

Die Versuche, das Unendliche darzustellen, ruft Monster hervor. Nach Korzybski versucht der Rezipient, eine „Karte“ herzustellen, also eine adäquate Abbildung der Realität zu schaffen, aber weil „die Worte nicht sind, was sie beschreiben“, kann der Mensch nur die Vorstellung, seine Fantasie und Einbildungskraft einsetzen. Die Versuche, die Welt zu entzaubern – Bukatman spricht hier von dem Phänomen der Alchemie und der Magie –, bleibt somit erfolglos, und der verrückte Doktor Frankenstein schafft nur ein erschreckendes Ebenbild der Realität. In den literarischen Werken symbolisieren solche Transformationen den Verlust des Rechts des Menschen auf Selbstidentifizierung und die Überle-

keine Macht mehr hätten. Schneider fordert, dass solche ethischen Probleme bei der Programmierung berücksichtigt werden müssen (*Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence* (hrsg. v. Susan Schneider). Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, S. 11).

400 Bukatman, *Ungehorsame Maschinen*, S. 159.

genheit der Natur. Donna Haraway entschlüsselt den Begriff „Monster“ als Metapher:

Monster verbindet mehr als nur die gemeinsame etymologische Abstammung mit dem Verb ‚demonstrieren‘; Monster zeigen etwas [...]. Aus der Perspektive einer auf Mutation, Metamorphose und Diaspora basierenden Ontologie ist die Wiederherstellung eines ursprünglichen, geheiligten Bildnisses nichts als ein schlechter Witz.⁴⁰¹

2.2 Das Erhabene und der Terror

Die Überlegungen Bukatmans über die gewaltsame Umgestaltung der Realität und der Grenzen des menschlichen Wissens lassen sich weiterentwickeln. Die von mir vorgeschlagene Hypothese einer doppelten Beschreibung des Erhabenen als Vor-/Darstellung und Gewalt wird in der gegenwärtigen Philosophie aus einem anderen Blickwinkel betrachtet. Hier ist die Rede vom Terror als Gefühl in der klassischen Ästhetik einerseits und als Reflexion über die gewaltsamen Veränderungen der Wirklichkeit andererseits. Torsten Hoffmann fragt zu Recht: „[W]arum kann der Mensch von seiner eigenen Ohnmacht angesichts des Übermächtigen oder Unbegreiflichen fasziniert sein?“⁴⁰² Überlegungen zum Terror kommen dabei auf die Tradition der Vergleichung des Schönen und des Hässlichen⁴⁰³ im Rahmen der Lehre über das Erhabene zurück. Nach den Behauptun-

401 Haraway, D. *Die Biopolitik postmoderner Körper: Konstitutionen des Selbst im Diskurs des Immunsystems*. In: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen* (hrsg. v. Carmen Hammer und Immanuel Stieß). Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag, 1995, S. 194–195.

402 Hoffmann Torsten. *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006, S. 63–64.

403 Er gibt eine Theorie, der zufolge dieses Phänomen nicht dem Hässlichen, sondern dem Schönen ähnlich ist. Die Dichotomie des Schönen und des Erhabenen wird oft als die Unterscheidung des Männlichen und des Weiblichen verstanden. Nach der Behauptung von Barbara Claire Freeman hat schon Burke den Unterschied zwischen dem Schönen und dem Erhabenen im Kontext des Weiblichen und des Männlichen definiert: „Burke’s distinction between the sublime and the beautiful rests upon an understanding of sexual difference in which the ‘masculine’ passions of self-preservation, which stem from ideas of terror, pain, and danger, are linked to the sublime, while the ‘feminine’ emotions of sympathy, tenderness, affection, and imitation are preserve of the beautiful“ (Freeman, Barbara Claire. *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women’s Fiction*. University of California Press, 1995, S. 48). Freeman sieht einen Widerspruch in Burkes Interpretation des weiblichen Körpers als Personifizierung der Schönheit, da sie Anzeichen des Erhabenen in seiner Be-

gen von John Dennis und S. H. Monk geht diese Idee auf Pseudo-Longinos zurück.⁴⁰⁴ In den Werken, in denen der Terror dargestellt wird, finden sich häufig solche Begriffe wie „Todesfurcht“ und „Raserei“. Nach Giorgio Vasari ist es, um einen ästhetischen Genuss hervorzurufen, erforderlich, „dem Zuschauer die mimetische Darstellung der entsetzlichen Spektakel“ zu bieten, d. h. eine Darstel-

schreibung findet: „Here the feminine body, supposedly the symbol of the beautiful, instead produces the effect of the sublime. Rather than securing boundaries and limits, its very ‘smoothness’, ‘softness’, and ‘variety’ instill ‘unsteadiness’: this body does not provide a site where distinctions can be fixed but rather represents the point at which they come apart, and the observer, seeking a resting place, ‘slides giddily’. The absence of a fixed point of view or visual focus produces disorientation; unlike the male, the beautiful female body defeats our expectation of a center and instead becomes the occasion of a giddiness, or vertigo. Vertigo, of course, is a typically sublime feeling connected with the falling away of ground or center; it is what we feel when an abyss opens up before us. It is important to emphasize that feminine sexual difference, which provides the foundation for the distinction between the sublime and the beautiful, here becomes the figure for that distinction’s instability, eliciting a moment of textual dizziness in which the beautiful takes on the characteristics of the sublime“ (ebd., S. 50).

Eine widersprüchliche These über die weibliche Natur dieses Zustandes kann man auch im Text *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* von Kant finden, wo der Versuch, die Idee der Dualität dieses Phänomens aufzuzeigen, im Grunde zur Aufteilung der Natur als solcher führt. Solche Personifizierungen der Natur im Gendersinne ist für die chinesische Tradition der Bestimmung der Zirkulation der Yin-Yang-Energie charakteristisch. Aber die strukturelle Allegorie der Aufteilung des Erhabenen und des Schönen liegt nicht in der Antinomie des Männlichen und des Weiblichen, so Freeman, sondern in der „political order itself“: „The passage [Burkes Bemerkungen zu Marie-Antoinette] acquires rhetorical force through the contrast between an active, boundless, and masculine sexual energy and the harmonious social order upon which it is unleashed“. Dazu ist anzumerken, dass Burke die Französische Revolution als Zeichen für das Vergehen des Abendlandes, den Übergang zum Zeitalter des Pragmatismus und den Verlust des wahren Schönen wahrgenommen hat. Solch ein Konservatismus wurde kritisch betrachtet, z. B. von Mary Wollstonecraft, Thomas Payne und anderen. In unserem Zusammenhang spricht nun das angegebene Zitat davon, dass das Phänomen des Erhabenen das Chaos personifiziert und das Schöne die Verkörperung der Harmonie ist. Aber diese Behauptung wird durch die Theorie der Fraktale in Frage gestellt. Freeman behauptet, dass „the female sublime itself eludes or strains fixed representation and disturbs male identity, the imagery of men’s poetic texts provides ample evidence of its gender“ (ebd.). Aber auf welche Weise kann daraus folgen, dass das Erhabene „weibliche“ Charakteristika in sich trägt? Und ist es überhaupt angemessen, in diesem Kontext von Genderunterschieden zu sprechen? Slade behauptet, dass „a feminist sublime will inflect the sentiment toward the sexual difference [...] a source and site of sublime affect“ (Slade, *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime*, S. 92). Dabei führt er als Argument die Überlegung Lyotards – „irremediable different of gender“ (Lyotard, *The Inhuman*, S. 22) – an. Er behauptet, dass „the sublime and sexual difference combine as partners in a critical, philosophical project of bearing witness to their differend. The violence of a different, especially that yields sublime affect requires a witness“ (ebd., S. 92).

404 Siehe Langdon, Helen. *The Demosthenes of painting. Salvador Rosa*. In: *Translations of the sublime: the early modern reception and dissemination of Longinus’ Peri hupsous in rhetoric, the visual arts, architecture and the theatre* (hrsg. v. C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke und J. Pieters). Leiden/Boston: Brill, 2012, S.184.

lung der Ereignisse, deren katastrophale Folgen für alle offensichtlich sind, z. B. ein Erdbeben, ein Sturm etc.⁴⁰⁵ Der Schlüsselbegriff ist hier *mimesis*, denn gerade die unmittelbare Nachahmung der Natur „erhebt“ den Rezipienten. Meines Erachtens führt es indes nur zur Technokatharsis. Solch ein Abbild des Lebens ist das Wesen des Rituals oder des Theateraktes. Mimesis steht in der unmittelbaren Beziehung mit der Katharsis, mit dem Hineinleben des Schauspielers und dem Mitgefühl des Beobachters. Diese Mimesis ist für solche Technologien charakteristisch, durch die man versucht, die Natur künstlich zu wiederholen. Dazu gehören z. B. die Installationen von Olafur Eliasson im Rahmen des *Weather Projekt* (2003–2004), bei denen er den Sonnenuntergang inszeniert hat, oder sein *The New York City Waterfall* (2008). Aber diese Künstlichkeit – wie auch die Raketen, Wolkenkratzer etc., die Assoziationen mit Vulkanen oder Bergen auslösen – führt nur zur Technokatharsis oder zum Pseudo-Erhabenen. Aus meiner Sicht geht dieses Streben nach der Darstellung auf die Riten und Mysterien zurück.

Gadamer sieht den Zusammenhang der rituellen Feste mit den erhebenden Emotionen⁴⁰⁶ darin, dass das Wesen eines Festes im Übergang von der Vielheit zur Alleinheit liegt, d. h. von der Vereinzelung zur Einigkeit im Name des „feierlichen“ Zieles, das außerhalb der Zeit existiert. Aber da geht es nur um die Exaltiertheit, die mit der Zeit erlischt. Insofern bedeutet diese Reinigung *nichts als* die Katharsis.

Naturphänomene, auch wenn sie nicht zu sehen sind, können trotzdem vorgestellt werden. Gerade hier findet sich die Besonderheit der künstlerischen Begabung. Viele Künstler haben versucht, das Unaussprechliche darzustellen, entweder die fantastischen Bilder oder die flüchtigen Eindrücke. Die Frage nach der Dynamik, die ich bereits analysiert habe, ist das Schlüsselthema der Futuristen. Hier wird erneut, wie schon bei Pseudo-Longinos, Burke und Jean Paul, die Frage nach der Dauer gestellt. Das Gefühl des Schreckens wird in den Werken, die den Terror darstellen⁴⁰⁷, verschlüsselt. Burke spricht von dem unmittelbaren Zusammenhang des Terrors und des Erhabenen:

405 Zitiert nach Gründler, Hana. *Vasari und das Erhabene*. In: *Translations of the sublime*, S. 83–84.

406 Gadamer, *Über die Festlichkeit des Theaters*, S. 297.

407 Hier lässt sich an das Schaffen von Marguerite Duras erinnern und ihre Repräsentation des Schreckens (Terror) in den historischen und verletzenden Ereignissen. Freeman betont die Bedeutung des „distorted image“ der Frauen am Beispiel der Geschichte Frankreichs, als diese „furies of hell“ genannt wurden und ihnen eine „perverted sublimity“ (Freeman, *The Feminine Sublime*, S. 54–55) zugesprochen wurde, was man mit der oben analysierten Idee

Wenn der Schmerz keine eigentliche Heftigkeit erreicht und der Schrecken nicht den unmittelbaren Untergang der Person vor Augen hat, – so sind diese Regungen [...] fähig, Frohsein hervorzubringen: nicht Vergnügen, aber eine Art vom frohem Schrecken, eine Art Ruhe mit einem Beigeschmack von Schrecken [...]. Sein Objekt ist das Erhabene [...]. Eine Art von Schrecken oder Schmerz ist immer die Ursache des Erhabenen.⁴⁰⁸

Auch Kant sprach von der erhabenen Darstellung des Krieges:

Selbst der Krieg, wenn er mit Ordnung und Heiligachtung der bürgerlichen Rechte geführt wird, hat etwas Erhabenes an sich, und macht zugleich die Denkart des Volks, welches ihn auf diese Art führt, nur um desto erhabener, je mehreren Gefahren es ausgesetzt war, und sich mutig darunter hat behaupten können.⁴⁰⁹

von Eco über das Hässliche vergleichen kann. Dadurch wird das Zeichen der Opferbereitschaft offensichtlich. Dies aber ist für das Erhabene als die Konzentration auf das „Ich“ nicht charakteristisch, weil dadurch nur die falsche Idee über die Ultimität und nicht das Ich selbst zurückgestellt wird. Das Erhabene kann nur auf sich selbst bzw. auf das selbstbewusste Subjekt ausgerichtet werden. Und die Dichotomie „Ich – Welt“ verliert in diesem Kontext den Sinn, wenn als Quelle dieses Zustandes das andere *Subjekt* wahrgenommen wird. Das Paradox des Erhabenen besteht in der Ausschließung des *Menschen* aus dem Blickfeld. Man kann von der doppelten Natur der Neigung sprechen – des eigenen Seins und des Anderen (der Welt). Von dem Irrtum bei der Substitution von Konzepten sprach auch Jean Baudrillard in *Pataphysik* (2002). Der Schluss auf ein System, in diesem Kontext auf ein weibliches, verurteilt es entweder zur Benachteiligung oder zum lächerlichen Triumph. Man muss Baudrillard zufolge die Struktur als solche aufgeben. Das führt zu der Unmöglichkeit der innerlichen Fixierung und der Befreiung der Gedanken, dem Aufgeben der Grenzen, was das wahre Erhabene hervorruft.

408 Burke, *Philosophische Untersuchung*, S. 176. Terrence Des Pres nennt bei der Analyse der Lehre Burkes den Terror „secret heart of the sublime“ (Des Pres, Terrence. *Terror and the sublime*. In: *Human Rights Quarterly* 5, No. 2 (May, 1983), S. 135–146, hier S. 135). Er zitiert auch Longinos’ Beschreibung der in der Schlacht gefallenen Soldaten und meint: „[I]f we can further agree that terror is that which diminishes, mutilates and dissolves the human image, then terror is an element in the sublime as Longinos illustrates it“ (ebd., S. 137). Er nennt es „die erhabene Darstellung der schrecklichen Ereignisse“. Des Pres weist auf die Veränderung in der Beschreibung von Pseudo-Longinos und Burke hin und erkennt einen Übergang von der naiven Deutung des Erhabenen zu dem eine solche Naivität entbehrenden „dämonischen“ Erhabenen. Das Erhabene ist Burke zufolge die Manifestation der Macht, die Bedrohung des physischen Schmerzes. Des Pres weist darauf hin, dass Kant die Überlegungen Burkes zum Terror wahrgenommen hat, wenn er die Naturkräfte „dämonische“ nennt, die Macht, die unsere mehrmals übersteigt. Der Terror ist hier durch den gewaltigen Riss der Grenzen auf sich selbst gerichtet. Des Pres schlägt das Verschwinden des Bildes eines Menschen als die Schlüsselidee der Darstellung des Terrors vor. Gleichzeitig gebe es eine „mentale Bewegung“, den Empfang der Kraft des Terrors als Sakrament und das Erlangen der inneren Kraft.

409 Kant, *KdU* § 28.

Diese Sakralisierung ist, wie es scheint, die Entwicklung der Idee des Aristoteles über die Katharsis, die Reaktion auf die mimetische Darstellung der Realität, die eine rituelle Bedeutung hat. Das Verschwinden des Bildes eines Menschen bedeutet hier die Nachahmung des eigenen Seins, eine Handlung, die auch erforderlich ist, wenn man sich in den jeweiligen Charakter versetzt, das Sein auf den Anderen überträgt. Im Fall des Erhabenen findet somit die Selbstverneinung als Akt der Selbstaufopferung statt, die paradoxerweise das Selbst nur stärkt.

Die gegenwärtige Idee des Terrors im Kontext des Erhabenen ist nur die Übertragung der Idee der Mimesis in die Realität – durch die Schaffung der künstlichen Landschaften und die darauffolgende Anschauung derselben. Der Terror bedeutet hier die Vernichtung des Natürlichen und der Ausfall des Menschen. Die Sakralisierung des Künstlichen, dessen Gewährung der Merkmale des Unheimlichen und dadurch Erschreckenden, deutet auf die Versuche der Selbstidentifizierung mit dem Anderen und der Kontrolle über ihn hin. Die Frage nach Mitleid kann in diesem Fall mangels der Möglichkeit der Selbstidentifizierung mit dem Künstlichen nicht gestellt werden. Es bleibt nur die zweite Komponente der Katharsis – die Angst. Die Schaffung solcher künstlichen Objekte hat zum Ziel, den Anreiz beim Zuschauer hervorzurufen, wenn die Rede von den Installationen ist. Das Ergebnis eines solchen Geflechtes der Interessiertheit und der Angst nenne ich Technokatharsis – Kunst für die Künstlichkeit, Beängstigung für den Nervenkitzel.⁴¹⁰

410 Um auf die Frage nach dem Terror zurückzukommen, muss die Konferenz der Midwest Modern Language Association (2010) in den USA erwähnt werden, die der „Ästhetik der Widerlichkeit“ gewidmet war. Auch am Beispiel der gegenwärtigen Filmkunst stellt sich die Frage nach der Korrelation des Schreckens und des Erhabenen. Auf der Konferenz basiert der Sammelband *Terror and the cinematic sublime: Essays on violence and the unrepresentable in Post-9/11 films* (hrsg. v. Todd A. Comer und Lloyd Isaac Vayo). McFarland; Reprint Edition, 2013. Nach den Worten von Aleida Assmann, die in ihrem Artikel den amerikanischen Medienwissenschaftler Richard Grusin zitiert, sind „die Vorspiegelung und Vorwegnahme möglicher Schocks, wie eine Invasion aus dem Weltall, ökologische Krisen oder der plötzliche Zusammenbruch sozialer Ordnung, [...] sämtlich beliebte Themen der amerikanischen Filmindustrie“ (Assmann, Aleida. *Resonanz und Einschlag. Zur Affektlogik von Bildern im kulturellen Gedächtnis*. In: *Bild und Bildlichkeit* (hrsg. v. Otfried Höffe) (Nova Acta Leopoldina, Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina – Nationale Akademie der Wissenschaften, Nr. 386, Band 113). Halle (Saale), 2012, S. 26). Grusin nennt diese Filme „Teil eines kollektiven Angst-Managements“, deren Ziel der Wunsch sei, „that catastrophic events like those of 9/11 never catch us unawares, the desire to avoid the catastrophic immediacy“. Jon Bird spricht in diesem Kontext von der „power of the virtual“ (Bird, Jon. *The Mote in God's Eye: 9/11, Then and Now*. In: *Global Visual Cultures: an anthology* (hrsg. v. Zoya Kosur). Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, S. 346). Andrew Slade behauptet, dass „the aesthetic of the sublime, as an aesthetic based in the experience of ter-

Hier muss erneut die These Burkes über die Distanz bei der Betrachtung der verletzenden Ereignisse aufgegriffen werden. Von großem Interesse sind in diesem Zusammenhang die Überlegungen Baudrillards über die Hyperrealität. In *Simulacra and Simulation* ist von der eingebildeten Gefahr der Vernichtung die Rede. Dies lässt sich nur teilweise mit Burkes Annahmen einer Abwesenheit der sichtbaren Gefahr bei der Wahrnehmung des Erhabenen in Einklang bringen. Für Baudrillard ist die Bedrohung eine größere Gewalt gegenüber dem Menschen als die Verstümmelung selbst:

It is not the direct threat of atomic destruction that paralyzes our lives, it is deterrence that gives them leukemia. And this deterrence comes from that fact that *even the real atomic clash is precluded* – precluded like the eventuality of the real in a system of signs. [...] Deterrence itself is the neutral, implosive violence of metastable systems or systems in involution. There is no longer a subject of deterrence, nor an adversary nor a strategy – it is a planetary structure of the annihilation of stakes.⁴¹¹

Wie im Fall des ländlichen Ideals ist hier erneut von der Manipulation infolge der Schwäche des menschlichen Willens die Rede. Die Idee der Ländlichkeit ist im Kontext der postindustriellen Gesellschaft kein „Ideal“ mehr, auch kein Versuch, auf künstliche Weise die Balance der einander entgegengesetzten Elemente zu unterstreichen. In ihm zeigt sich nun vielmehr das Streben, eine sentimentale Stimmung zu erzeugen – gleichsam auf die Tränendrüsen zu drücken. Dabei ist eines der Gefühle, die sehr leicht zu manipulieren sind, die Nostalgie. Die Frage nach dem Ziel, auch wenn es um den emotionellen Widerhall des Zuschauers geht, ist eine Frage der moralischen Wahl. Todd A. Comer und Lloyd Isaak Vayo untersuchen den Zusammenhang von Nostalgie, Terror und der „(post)cinematic“ Form des Erhabenen; dabei erscheint der Terror als Verkörperung des „unpresentable“. Werden die durch die Medien gesetzten Grenzen überschritten, bekommt das verletzende Ereignis den Status des Erhabenen zugeteilt. Die Autoren nennen dies „sublime trauma“ und stellen die Frage, inwieweit man als Medienschaffender über die Tragödie 9/11 unter dem Gesichtspunkt des Kinos urteilen kann, mit anderen Worten, ob es ethisch angemessen ist, dem Entertainmentmarkt und der Profite zuliebe auf die Gefühle der Menschen zu spekulieren, die eine reale Tra-

ror and relief from terror, is a way in which the collapse of the world can begin to be thought through“ (Slade, *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime*, S. 86).

411 Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, S. 32–33.

gödie überlebt haben. Das Problem kann freilich auch aus einem anderen Blickwinkel betrachtet werden: als Voraussetzung für die Repräsentation einer warnenden Botschaft, gleichsam ein visuelles Zeugnis der ethischen Grenzen der menschlichen Tätigkeit, um diese in der Realität zu korrigieren. Hinzu kommt die Frage nach den Grenzen der Einbildungskraft in den repräsentativen Praktiken des Kinos. Das Erhabene ist von seinem Wesen her in höchstem Maße kinematographisch, da die das Bewusstsein berührenden Bilder eine entsprechende Resonanz bei den Zuschauern hervorrufen. Der Regisseur – der Schöpfer – macht sich die entsprechenden Verfahren zunutze, um das Publikum zu schockieren. Dies spricht noch einmal zugunsten des Vergleichs mit der Katharsis.⁴¹²

Als Ergebnis des Einflusses auf die Zuschauer ist, wie am Beispiel der Katastrophenfilme illustriert werden kann, *nur* die Technokatharsis zu erkennen – die niedrigste Stufe der Wahrnehmung des Urbanen. Es kommt zu einer Verschiebung der Grenzen der Repräsentation, zu einem Übergang vom Transzendenten zum Immanenten, was von der gewaltsamen Verschiebung der moralischen Grenzen zeugt. Das Erhabene ist hier die Manifestation der Gewalt, da der Wille des Individuums erdrückt wird. Derjenige, der die Funktion der gesellschaftlichen Kontrolle auf sich nimmt und als Folge die Elemente der Unterdrückung benutzt, wird letzten Endes als der Ersatz für das Erhabene erscheinen, der Quelle der Begeisterung und der Furcht. Derjenige, der versucht, den Willen des anderen zu unterdrücken, wird als absolut substituiert. Die Idee der „politischen Ein-

412 Todd A. Comer und Lloyd Isaak Vayo analysieren die verschiedenen Standpunkte bei der Auslegung dieses Phänomens und erklären die klassischen und postklassischen Interpretationen. Die erste ist mit den ästhetischen Lehren von Kant und Burke verbunden und die zweite folgt aus dem Phänomen des Postmodernismus und der Ideen von Lyotard und seiner Annahme der Zerlegung als vordringlichste Aufgabe. Zu Zeiten des Pseudo-Longinos, so behaupten die Autoren, war das Erhabene eine „positive and pleasurable experience“, im Rahmen der neuen, alternativen Ästhetik wird dieses Phänomen jedoch als „less than beautiful, other than beautiful, perhaps even ugly“ (*Terror and the cinematic sublime*, S. 7) bezeichnet. Es lässt sich feststellen, dass im Laufe der Zeit die Interpretationen dieses Begriffes unablässig vom Schönen separiert wurden, obwohl Schiller von der Möglichkeit ihrer Korrelation sprach und Moses Mendelssohn und Solger auf die Begeisterung verwiesen, die den Prozess der Erfahrung dieses Zustandes begleitet. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt der irreversible Prozess der Verneinung der Natur als Träger der Harmonie und der höchsten Idee als Gefahr für die Existenz der Menschen. Gleichzeitig wird das Selbst der Annihilation ausgesetzt, was zum Nihilismus und zur Frustration führt. Das ist im Wesen ein klinisches Bild der Gesellschaft, in der wir zu existieren gezwungen sind – einer Gesellschaft geprägt von den depressiven Gedanken der Leute, die, eingebettet in ihre Gebilde aus Beton und Stahl, daran verzweifeln, ihre Furcht zu besiegen. Während die höhere, göttliche Offenbarung, die den Menschen erheben könnte, verloren gegangen ist, weilt der Mensch in den rostigen Ruinen und empfängt das Sakrament gleich einem Geschoss.

bildungskraft“ kann in diesem Sinne als die Verkörperung des Mechanismus der Unterdrückung dargestellt werden, als die Beziehung des Leitenden und des Geleiteten, „des Piloten und des Passagiers“. Das Streben, durch die Anschauung des Unendlichen das Absolute zu begreifen, wird durch die Idee eines Surrogats ersetzt. Es kommt zu einer Verdrehung der Moral, da auch die objektive Wahrheit in Frage gestellt wird. In diesem Kontext erhält die Idee des Terrors ihren doppelten Sinn, da er erstens die objektive Bedingung für die Auswirkung auf die Psyche und zweitens die Quelle der Manipulation des gesellschaftlichen Bewusstseins ist.⁴¹³

Nach Lyotard ist Burkes Vergleich des Terrors und des Todes unausweichlich. Von großer Bedeutung ist hier aber auch die *Distanz* bei der Wahrnehmung, da sonst alle Gefühle außer dem Schrecken in den Hintergrund treten und „delight“ als Symbol des Erhabenen nicht möglich ist. Lyotard postuliert hier mit Burke und Solger die ästhetische Beobachtung des Ereignisses, die keine Teilnahme zulässt. Er spricht von der Gefahr der Absorption, die er im Kontext der kritischen Analyse der Vernichtung der Idee betrachtet. Das führt aus seiner Sicht zum Totalitarismus des Denkens, zur Paralogie, zur Ablehnung des Konsenses. Entsprechend hebt er die Notwendigkeit des Pluralismus hervor. Das wird auch deutlich, wenn er unter Berufung auf Kant diesen Zustand als „mathematische⁴¹⁴ und dynamische Synthese“⁴¹⁵ charakterisiert. Kant selbst erklärt, dass das Erhabene mit dem Einbildungs- und Darstellungsvermögen korreliert, mit der Vorstellung des Unvorstellbaren und dem Widerstand der überwältigenden Macht als Fähigkeit des Willens und des Wissens.

413 Die Idee des Terrors als notwendige Voraussetzung für die Erfahrung des Erhabenen, wie Burke es behauptet, findet ihre Fortsetzung und Begründung in der Philosophie der Postmodernismus. Slade erklärt, dass Kant die Zeit nicht als die zentrale Kategorie bei der Bestimmung des Erhabenen versteht, aber Lyotard benutzt die These von Burke „because Burke takes very seriously the possibility that nothing may happen, that nothing else may come about, that what has happened until now is contingent, not necessary [...]“. Lyotard focuses on the historical reality that nothing further may happen. He stops being a transcendental philosopher and becomes an empiricist“. Slade behauptet, dass gerade „the threat that nothing further may happen is occasioned by terror“. Und diese These erweitert das Problemfeld der Korrelation des Erhabenen und des Terrors (Slade, *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime*, S. 50).

414 Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 115–139.

415 Ebd., S. 150–165.

2.3 Atomwaffen und das Atomar-Erhabene

Die Idee des Terrors manifestiert sich durch die Atomwaffen, die der Mensch entwickelt hat, als Atomar-Erhabenes, da in diesem Fall die Bedrohung von einer hypothetischen zu einer realen gewechselt ist, die sich gleichwohl nicht umsetzen lässt. Nye zeigt, wie die Rakete und die Bombe, diese neuen Technologien, auf verschiedenen Wegen von der Geschwindigkeit und der Macht gezeugt haben⁴¹⁶ und dadurch zu potentiellen Formen des Dynamisch-Erhabenen geworden sind. Mehr noch: Die Atomwaffe und die Raketen sind in ihrer Gesamtheit erschreckender denn je. Die Raketen mit ihren Selbststeuerungsmechanismen haben die Atombombe zur direkten Gefahr gemacht, und jeder neue Erfolg bei den Errungenschaften der Raumfahrt bedeutet eine sorgfältigere Beobachtung und größere Sicherheitsanfälligkeit. Dies zeigt sich besonders in der amerikanischen Mentalität der 30er bis 60er Jahren des 20. Jahrhunderts:

It is difficult today to recover the feelings that surrounded the first atomic test [...] it was a terrifying and irresistible force, like a hurricane or a volcano, which scientists believed they were observing in comparative safety.⁴¹⁷

Unsere Bedürfnisse werden immer größer, je mehr Neues wir entdecken. Wir brauchen mehr, wir haben keine Angst mehr vor Unwetter und Blitz, wir wissen, dass wir von Fenstern und Blitzableitern geschützt werden. Burke sprach von der Notwendigkeit der Anschauung von ferne, was das Erhabene in seiner Interpretation als ästhetisches Gefühl charakterisiert⁴¹⁸, aber er sprach nicht von dem ein-

416 Diese These wiederholt fast im Ganzen die Überlegungen T. R. Henns über die grundlegenden Prinzipien, welche die emotionale Reaktion des Zuschauers provozieren. Meines Erachtens wird in dieser Auslegung allerdings nicht mehr als die künstlerische Methode zwecks Überraschung des Publikums dargestellt: „So far, then, it appears that the term ‘sublime’ is not necessarily limited to the terrible, the obscure, the calm, the solemn, but may be held to cover all literature of striking beauty and power. This may be corroborated by analyzing the response to the sublime“ (Henn, T. R. *Longinus and English criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1934, S. 12). Als Schlüsselbegriff lässt sich hier das Wort „response“ herausheben, eine Art Provokation der Begeisterung auf künstliche Weise, was auch Solger in seinem Werk *Erwin* beschrieben hat. Aber diese Überraschung, Begeisterung und Angst sind nur die emotionale Reaktion auf die Prozesse im Bewusstsein bei der Wahrnehmung des Neuen und Unbekannten.

417 Nye, *American technological sublime*, S. 227.

418 Was Solger auch bemerkt hatte: „Wenn du zum Beispiel auf einem kleinen Felsstücke an der Küste ständest, und der Sturm die Wogen zu hohen Bergen mit weißbeschäumten Gipfeln auftrieb, die er dann so gewaltsam gegen die Felsen schlug, daß du das Beben zu fühlen glaubtest, wenn er über dich hin schwarze Wolkenzüge trieb, die mit ihrem Donner sein Toben überschöllten, und Blitze in die Wogen säeten, würdest du da wohl zum Gefühl

schläfernden Komfort, der die Wachheit des Geistes bedroht. Dadurch könnte sich die Frage stellen, welche *Objekte* man als erhaben beschreiben kann. Dies zeigt sich in dem Zitat des amerikanischen General Groves, der behauptete, er habe nichts Schöneres als die Atombombenexplosion gesehen. Damit verschiebt sich die Rhetorik aber aus dem ästhetischen in den ethischen Bereich.⁴¹⁹ Hier kommen die Untersuchungen Peter Bürgers⁴²⁰ zur Legitimität der Gewalt als ästhetischer Akt ins Spiel. Es ergibt sich ein bedenklicher Zusammenhang zwischen den historischen Ereignissen, die zu rechtfertigen seien, und den bedingtnutralen Kunstwerken. Betrachten wir dazu die Beschreibung Groves’:

The effects could well be called unprecedented, magnificent, beautiful, stupendous and terrifying. No man-made phenomenon of such tremendous power had ever occurred before. The lighting effects beggared description. The whole country was lighted by a searing light with the intensity many times that of the midday sun. It was golden, purple, violet, gray and blue. It lighted every peak, crevasse, and ridge of the nearby mountain range with a clarity and beauty that cannot be described but must be seen to be imagined. It was that beauty the great poets dream about but describe most poorly and inadequately. Thirty seconds after the explosion came first, the air blast pressing hard against the people and things, to be followed almost immediately by the strong, sustained, awesome roar which warned of doomsday and made us feel that we puny things were blasphemous to dare tamper with the forces heretofore reserved to The Almighty. Words are inadequate ... It had to be witnessed to be realized.⁴²¹

Wenn man sich an *Postmodern Fables* erinnert, wo Lyotard das Ende der Geschichte und die Schuld der Menschheit an ihrer eigenen Vernichtung darlegt, sieht man, dass es hier keinen Platz für Buße gibt. Lyotard lässt dem an seinem

des Erhabenen kommen, wenn du dich an den Felsen anklammern müßtest, um nicht selbst mit in die allgemeine Verwirrung hinabgerissen zu werden?“ (Solger, *Erwin: vier Gespräche*, S. 20). Aber gleichzeitig sprach Solger von der frohen Vereinigung mit der Natur, z.B. bei der Beschreibung des Wasserfalls, in den man springen will, um seine Macht völlig zu spüren.

419 Adorno spricht in seiner *Ästhetischen Theorie* davon, dass der Ausruf „wie schön“ die Anschauung der Kunstwerke und nicht der Natur bedeutet. Deswegen werden auch die – von einem ethischen Standpunkt aus – hässlichsten Ereignisse als Kunstwerke wahrgenommen und nicht als reale Begebenheit, bei denen das Leben der anderen Menschen gefährdet ist.

420 Bürger, P. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

421 Groves, Les. *Top Secret Memorandum for the Secretary of War*. Washington: War Department, 1945. S. 381.

eigenen Tod schuldigen Menschen keine Hoffnung. Und dadurch lässt sich die zentrale These des Postmodernismus über die *Gegenwart*, die *Präsenz* unterstreichen – Lyotards Beschreibung lässt keine Möglichkeit für *später*. Dies erinnert erneut an die Überlegungen Newmans.

Oben wurde die Idee der Notwendigkeit der Anschauung von ferne erklärt. Zieht man das Ausmaß der dank der modernen Technik möglichen Zerstörung in Betracht, kommt Sicherheit nicht mehr in Frage, und das ist die Quelle des *wahren* Schreckens. Insofern lässt sich von dem Erhabenen als katastrophal sprechen. Die Welt ist uns Edmund Husserl zufolge für die Anschauung aller möglichen Praxis gegeben, aber die Atombombe, so Nye, „had created the possibility of a ‘death-world’. The atomic bomb undermined that sense of the world as ‘always already there’“⁴²². Zuerst zeigte sich ein gewisser Schwung in der Gesellschaft, was Nye mit den Kennzeichen des Technisch-Erhabenen verbindet, aber je mehr der Mensch zu verstehen begann, was er wirklich getan hatte, kam die neue Rhetorik über die Harmonie auf. Hier eröffnet sich der Konfliktraum, was Freud treffend beschrieben hat. Er war skeptisch gegenüber den Errungenschaften der Zivilisation, und seine Sicht wird gerne als „kultureller Pessimismus“ oder „Anti-Modernismus“ beschrieben. Seine Gedanken wurden dann von dem Futurologen und Schriftsteller Stanislaw Lem wiederholt.⁴²³

3 Zur Kritik des Kybernetisch-Erhabenen

3.1 Das virtuelle Erhabene

Das Konzept des kybernetisch oder virtuellen Erhabenen basiert auf den Überlegungen von Jean-François Lyotard, Leo Marx und David Nye. Im Werk *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fic-*

422 Nye, *American technological sublime*, S. 228.

423 Der Bemerkung Emmerlings zufolge vermittelt die wissenschaftliche Forschung die Rückverzauberung der Welt, da es um die Wechselwirkung des Mikro- und Makrokosmos und die Schließung der Grenzen zwischen physikalischer und psychischer Natur gehe (Emmerling, *Out of This World*, S. 14). Nye seinerseits weist auf die Verfassung der Gesellschaft hin, die an ein „better tomorrow“ (Nye, *Electrifying America*) glaubt. Die Wissenschaft soll in diesem Fall den Menschen in seinen Ansprüchen auf die Eroberung der Natur festigen, als „proofs of national greatness“ (ebd., S. 339). In diesem Sinne kann man unter „Verzauberung“ die bekundete Macht des Geistes über das Individuum beschreiben – der Pilot und der Passagier tauschen die Plätze.

tion präzisiert Sabina Heuser, dass die Idee von dem virtuellen Erhabenen den Behauptungen von Lyotard und den pragmatischen Thesen von Nye entspreche. Die Skizzen eines technologischen Raumes in *American technological Sublime* stehen ihr zufolge dem Phänomen des Erhabenen einerseits und den in der Belletristik beschriebenen Kyberräumen – das sind die Gefühle des Charakters in einer Cyberpunk-Novelle – sehr nahe.⁴²⁴

Heuser spricht von der Angemessenheit der Parallelen zwischen dem Erhabenen und dem Cyberpunk: In den beiden Fällen gehe es um den Ausgang aus den Grenzen des Bewusstseins und das freie Spiel der Gefühle. Sie entwickelt die Gedanken des Forschers L. Olsen weiter, der die Werke von W. Gibson kritisch analysiert hat, einem der Entdecker des philosophisch-fantastischen Cyberpunk-Genres. Heuser vergleicht darüber hinaus die Lehren Kants und Nyes über das Erhabene und stellt sie der heutigen Science-Fiction-Literatur gegenüber. Dabei gelangt sie zu der Vermutung, dass das virtuelle Erhabene als Teil der Lehre Nyes über das Technisch-Erhabene präsentiert werden kann. Hier finde sich eine Kombination des Mathematisch-Erhabenen in der Lehre Kants mit seiner Fokussierung auf die Unendlichkeit und des Dynamisch-Erhabenen. Letzteres entstehe als Ergebnis der Kollision mit den Elementen des Chaos und der Wildheit, die zuerst frappant zu sein scheinen, aber letzten Endes erheben können. Heuser unterstreicht, dass Nye das Erhabene als Erfahrung der Beobachtung der urbanen Landschaften analysiere, was insofern die amerikanische Version des Erhabenen präsentiere. All diese Formen des Erhabenen fänden sich auch in den Behauptungen über das virtuelle Erhabene im Cyberraum auf der Ebene der Belletristik und Semantik. Diese gewährleisteten Heuser zufolge die Existenz einer neuen Quelle der erhabenen Erfahrung, die analoge Gefühle der Bewunderung und des Schocks hervorrufen können. Heuser schließt daraus, dass das Kybernetisch-Erhabene die Manifestation des Technisch-Erhabenen sei.⁴²⁵

Nye wurde bei den Vorlesungen der „Deutschen Gesellschaft für Amerikastudien“ vorgeschlagen, den Begriff des „Kybernetisch-Erhabenen“ zu benutzen. Letzten Endes lehnte Nye dieses Ansinnen ab, da er befürchtete, dass sein Konzept sonst überladen wäre. Das hat seine Nachfolger aber nicht daran gehindert, seine Lehre genau in dieser Hinsicht fortzuführen und das Technisch-Erhabene zum Kybernetisch-Erhabenen weiterzuentwickeln. Heuser behauptet, das virtuel-

424 Heuser, *Virtual Geographies*, S. 210.

425 Ebd., S. 211.

le Erhabene könne dank der Abbildung der realen Landschaften und urbanen Skizzen existieren, ohne „elektrisch erhabene“ Elemente als künstlerische Verkörperung zu benötigen. Elektrizität könne man sich nicht mehr als etwas vorstellen, was Begeisterung und Erstaunen bei uns hervorrufe; entsprechend sei das Elektrisch-Erhabene schon seit langem ein Teil des Alltags.

Gerade hier wird deutlich, dass es Auslegungen gibt, denen zufolge jede neue Form des Erhabenen nach ihrer Erscheinung in der Kultur früher oder später die bisherige Form des Erhabenen verdränge. Dieses Phänomen ist unmittelbar mit der Fähigkeit des Menschen zur Bewunderung verbunden. Darauf hat auch Nikolaj G. Tschernyschewski in seinen Texten über das Erhabene hingewiesen: Der Bauer auf dem Feld erschrickt nicht vor dem Donner, selbst wenn das Unwetter sein Bauernhaus zu zerstört droht, da er dieses Naturphänomen schon *gesehen* hat. Tschernyschewski scheint hier in gewissem Maße Nye zugekommen zu sein, der ebenfalls erklärt, dass die Erfahrung unser Hauptfeind auf dem Weg zur Bewunderung sei. Was vermag uns zu verwundern? Genau das, was noch nicht in unser Koordinatensystem, in unserem Gedächtnis und in unserer Erfahrung aufgenommen worden ist. Wie die Fantasie sich mit Objekten beschäftigt, die es in der Realität (noch) nicht gibt, so widmet sich das Bewusstsein im Hinblick auf das Erhabene der Welt der Vorstellungen, die oft nicht mit der Wirklichkeit verglichen werden kann. Hier zeigt sich die Kommunikation mit dem Unendlichen. Wie Wundt gesagt hat, schließen wir unsere Augen, um zu *sehen*.⁴²⁶

426 Das virtuelle Erhabene, der Unterschied zwischen den natürlichen und den künstlichen Landschaften ist hier herbeigerufen. Es scheint wie ein neuer Versuch zur Verkörperung der Idee des ländlichen Ideals, aber diesmal nimmt die Grenze von der Seite des Künstlichen als vorgegebene Realität ihren Ausgang und die Elemente der *Natur* müssen ausgehend davon verzeichnet werden. Wenn wir unter der Virtualität die künstliche Natur verstehen, kann man den Schluss ziehen, dass diese auch die Erscheinung der Kultur ist. Nach den Worten des französischen Philosophen Abraham A. Moles in *Soziodynamik der Kultur (Kunst und Gesellschaft)*, 1976) ist die Kultur der intellektuelle Aspekt der künstlerischen Natur, die man im Laufe seines Soziallebens schafft und die ein abstraktes Element der Umwelt ist. Sein Werk *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* ist durchaus interessant für die hier erläuterten Probleme des Erhabenen als Zeichen des dynamischen Systems. Moles spricht vom Grad der Vorhersehbarkeit und nennt diesen „den Grad des Zusammenhanges des Phänomens, ein Maß für seine Regelmäßigkeit“ (Moles, Abraham A. *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* (übers. von Hans Ronge in Zusammenarbeit mit Barbara und Peter Ronge). Schauberg: DuMont, 1971, S. 99). Ich meinerseits behaupte, dass das Erhabene diese Vorhersehbarkeit symbolisiert, und bezeichne als „Vorgefühl“ den Zusammenhang der Faktoren, der auf der Basis der Erfahrung entsteht. Moles gründet seine Theorie auf den Behauptungen von Mathematikern, genauer auf der Idee eines der Urheber der Informationstheorie – Norbert Wiener – der diese Beziehung bzw. Korrelation zwischen Vergangenheit und Zukunft, die die Basen für die Vorhersehbarkeit sind,

Kyberräume bergen in sich, so Heuser, eine tödliche Gefahr: Viren oder Rechenfehler. Aber ihre Theorie könnte mit der Zeit durchaus abgelöst werden, wie es schon einmal mit dem Elektrisch-Erhabenen passiert ist. Heuser wiederholt die These von Pseudo-Longinos und Nye, dass das Publikum nur „unfamiliar“ und „unconventional“ beeindruckt und dadurch das Erhabene hervorgerufen werden kann. Hier möchte ich auf Claude François Menestriers Gedanken zum Überraschungseffekt verweisen. Dieser Effekt ist ein notwendiger Theatertrick, der durch entsprechende Mechanismen im Rahmen der Bühnenszenierung erreicht wird.⁴²⁷ Dieser Kunstgriff ist seit der Antike bekannt, wenn z. B. auf der Bühne mechanische Delphine erschienen, die Göttin Athena Blitze schleudert oder der mechanische Bogenschütze eine riesige Schlange besiegt. Diese Entdeckungen Gerons von Alexandria wurden dem mechanischen Theater zugrunde gelegt.

Ist mit Blick auf das Erhabene nur von literarischen Werken die Rede, dann geht es im Grunde um die Entwicklung des Genres, gegen die nichts einzuwenden ist. Sucht man hingegen die Quellen des Erhabenen in den Naturobjekten, könnte dies gefährliche Folgen haben, wie ich am Beispiel der Atombombe aufgezeigt habe. Ich wiederhole meine These, dass die Folgen der kommenden Erfahrungen, die mit der Suche nach neuen Quellen der Bewunderung verbunden sind, letzten Endes für den Beobachter verhängnisvoll werden können. Vielleicht hat Burke genau dies vermutet, als er die unbeteiligte Beobachtung postulierte.⁴²⁸

als Autokorrelationsfunktion charakterisiert. Laut Moles ist die Erwartung die wesentliche Bedingung für die Vorhersehbarkeit. Diese Erwartung ist gerade die Erhabenheit. Meines Erachtens geht es hier um die Selbstverstärkung der Intelligenz als ein dynamisches System auf der Basis der gelieferten Informationen und das Erhabene als Symbol dieser Verstärkung. Lässt sich zeigen, dass diese Vorhersehbarkeit eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung der Intelligenz spielt, so kann behauptet werden, dass das Erhabene diesen Prozess aktualisiert. Moles sieht keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem Geräusch und dem Signal (ebd., S. 116). Burke nennt die Geräusche, wie im ersten Teil der Dissertation gezeigt wurde, die Katalysatoren des Erhabenen. Wenn wir dasselbe Problem aus Sicht der Psychologie betrachten, bekommt der Rezipient ein Signal, was wiederum seine Reaktion bzw. eine Veränderung des Koordinatensystems provoziert. Ich behaupte nun, dass das Erhabene die Verkörperung des Prozesses „Stimulus – Reaktion“, also ein instinktiver Prozess ist. Das Geräusch ist auch ein wesentlicher Teil der Theorie von Wundt über die Fantasie und aktiviert die Vorstellungskraft. Moles nennt das Geräusch „die vollkommene Störung“, während ich es als geeigneter erachte, sie als Unwucht im Koordinatensystem des Rezipienten zu bezeichnen.

427 Siehe: Bussels, Stijn; Oostveldt, Bram van. *Le Merveilleux and the sublime in theories of French performing arts (1650–1750)*. In: *Translations of the sublime: the early modern reception and dissemination of Longinus' Peri hupsous in rhetoric, the visual arts, architecture and the theatre* (hrsg. v. C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke und J. Pieters). Leiden/Boston: Brill, 2012, S. 142.

428 Hier nähern wir uns dem Thema der Legitimation der Gewalt in der Geschichte, das der

Longinos führt als Beispiel die Schilderung des Thucydides vom Untergang der Athener in Sizilien an:

Daß Schlamm und Blut getrunken und dennoch sogar umstritten werden,
macht der hochgesteigerte Affekt und die Situation glaublich.⁴²⁹

Damit spricht er von den Hyperbeln, die für die Übernahme einer gewissen Größe der Situation⁴³⁰ erforderlich sind. Dadurch erhält das tragische Ereignis dank der kunstvollen Beschreibung eine ästhetische Hülle.⁴³¹

Das zu den Problemen des virtuellen Erhabenen herangezogene Material hat durchaus das Recht auf Existenz, da diese Ideen in der Realität ursprünglich enthalten sind. Das spiegelt in vollem Maße die Idee Nyes und seiner Nachfolger über die „Übertragung“ des Erhabenen aus der Natur in eine künstliche Umgebung – die Natur der zweiten Ordnung – wider.

3.2 Das Digital-Erhabene

Die neue Interpretation des Erhabenen durch das Prisma der Massenmedien wurde von Vincent Mosco⁴³² fortgesetzt, der in gewissem Maße die Tradition des Kybernetisch-Erhabenen weiterentwickelt hat. Dabei benutzt er nicht das Genrenarrativ, sondern versucht, die Zeichen des „neuen“ Erhabenen in den gegenwärtigen

deutsche Wissenschaftler Peter Bürger analysiert hat (Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, S. 147). Er spricht von den Versuchen, die Gewalt durch die Idee der „angenehmen Einwirkung auf die Einbildungskraft des Beobachters“ zu rechtfertigen. Bürger warnt vor den möglichen Folgen solcher Rechtfertigungen. Er zitiert die These von Moritz (zitiert aus Moritz, K. F. *Fragmente aus dem Tagebuch eines Geistersehers*. (hrsg. v. H. J. Schrimpf). Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968), dass ohne Leiden, Waffen und Krieg keine schönen Kunstwerke wie die *Illias* hätten entstehen können. Moritz nennt in der Nachfolge des Pseudo-Longinos die Erwähnung des Krieges die Erscheinung des Erhabenen.

429 *Über das Erhabene*, XXXVIII, 4.

430 Ebd.

431 Bürger betont auch, dass es Kant gelungen sei, in seiner Analytik des Erhabenen den von Moritz formulierten Probleme zu entgehen, da er das Problem der Gewalt in den Bereich der Beobachtung und der Natur übertragen habe. Aber solche Probleme können bezüglich der Realität nicht neutral sein, auch wenn sie größtenteils in literarischen Werken betrachtet werden. Moritz behauptete, dass gerade in der Realität und der in ihr geschaffenen Ungerechtigkeit der Künstler seine Ideen schöpft. Folglich ist das literarische Werk nur ihre Abbildung. Das heißt, dass man mit vollem Recht diese Ereignisse als Personifizierung des Natürlichen bewerten darf.

432 Mosco, Vincent. *The digital sublime: myth, power, and cyberspace*. Cambridge: MIT Press, 2004.

tigen Medien zu entdecken. Seine Frage zielt vor allem darauf, inwieweit sich die Meinung über die Technologien im Laufe der Zeit verändern kann. Mosco versucht nicht zu beweisen, dass die Informationstechnologien ein mächtiges Instrument der sozialen Transformationen sind, sondern analysiert vielmehr ihren Beitrag zur Retardierung der Sozialveränderungen. Als Beispiel nennt er das Verhältnis zum Computer und zum Telefon als erhabene Symbole der Mythologie und wichtige Quelle der sozialen und wirtschaftlichen Transformationen, obwohl damit die prosaische Welt der Banalität betreten werden. Auch Jean Baudrillard z. B. sieht in der Technik – und das meint auch Computer – „ein wunderbares Instrument exoterischer Magie: jede Interaktion läuft letztlich auf ein endloses Zwiegespräch mit Maschine hinaus“⁴³³. Insofern greift Mosco Baudrillards Überlegungen zur Mythologie der Technik auf.

Von Interesse ist die These Moscos über das Wesen des Kyberraums bzw. Cyberspace. Diesen Begriff entlehnt er eigenen Angaben zufolge von W. Gibson:

Cyberspace is a central force in the growth of three of the central myths of our time, each linked in the vision of an end point: the end of history, the end of geography, and the end of politics.

Damit knüpft Mosco an die weitverbreitete Idee vom Ende der Geschichte an, die schon unmittelbar mit dem Erhabenen als seine Manifestation in Verbindung gebracht wird. Solche Vorstellungen der Grenze nennt er die Mythen, die eine Art der Realität darstellen, das Leben mit Sinn füllen und die Bilder der Fantasie auf dieses projizieren. Er sieht im Enthusiasmus angesichts der Technologieentwicklung eine neue Art des Glaubens, eine Konvergenz von Technologie und Religion, und zieht zum Vergleich die These von Kevin Kelly – „God is the Machine“⁴³⁴ und das Universum sei ein riesiger Computer – heran. Mosco behauptet, der größte Fehler des Menschen liege in dem Versuch, die Frage zu beantworten, wohin uns die Technologie führen kann. Den „Mythos“ vom Ende der Geschichte in der Interpretation von Francis Fukuyama kritisiert er stark, indem er die grundlegende Annahme zurückweist, dass „we have perfected the state“⁴³⁵. Als Mythos vom Ende der Geographie führt Mosco die Idee der Transformation des Territoriums an, eine „annihilation of social space“, eine Art „Erosion“ der politi-

433 Baudrillard, *Videowelt und fraktales Subjekt*, S. 118.

434 Mosco, *The digital sublime*, S. 14.

435 Ebd., S. 57.

schen Grenzen, wie sie Kenichi Ohmae in *The Borderless World & The End of the Nation State* darzulegen sucht.⁴³⁶ Den Mythos vom Ende der Politik erklärt er am Beispiel der Entwicklung der Computerkommunikation, die die Teilnehmer des Gesprächs voneinander isoliert. Zur Kritik verweist er auf die Lehre Lawrence Friedmans über „die horizontale Gesellschaft“, die Wahl der Selbstidentifikation und die Teilnahme an der Kommunikation dank der Informationstechnologien, was zur Transformation der Staatsmacht führe.⁴³⁷

Es lässt sich die grundlegende Besonderheit betonen, die Mosco nicht explizit benennt, aber die auf unmittelbare Weise aus seinen Behauptungen folgt: der Übergang vom Erstaunen zur Faszination (die mystische Periode), eine Zeit voller Hoffnungen auf den Eintritt einer Ära des Wohllbens dank der neuen Technologien. Es gibt in der jeweiligen Periode etwas, das zunächst keine Analogie hat, mit der Zeit aber wird im Stadium der Gewöhnung das Interesse daran vergehen. Mosco nennt dies den Übergang zur Banalität. Die Menschen versuchen, die Verantwortung von sich selbst auf die Arbeitsgeräte zu übertragen, und wenn das Ergebnis die Erwartungen nicht erfüllt, werden neue Berechnungen durchgeführt, und auf den Markt kommt die modernste und vollkommene Ware. Diesen in sich geschlossenen Kreislauf begreift Mosco als eine Störung in der Entwicklung.

Electricity achieved its real power when it left mythology and entered banality. Is there anything more prosaic than an electric utility?⁴³⁸

Mit dieser These wiederholt Mosco die Idee von Nye über den Paradigmenwechsel bei der Interpretation des Erhabenen und erweitert seine Bedeutung:

Technological sublime [...] is a literal eruption of feeling that briefly overwhelms reason only to be recontained by it.⁴³⁹

Mosco erklärt, dass heutzutage gerade der Cyberspace das Symbol des technisch und des „elektronisch“ Erhabenen sei. Seine Ambivalenz liege darin, dass einerseits seine *transzendenten* Charakteristika gepriesen werden, er andererseits aber in Anbetracht der Möglichkeit, Schaden zu verursachen, dämonisiert wird. Hier gehen die Anschauungen Nyes und Moscos auseinander, da Mosco die Transzen-

436 Ebd., S. 87–88.

437 Ebd., S. 99.

438 Ebd., S. 19–20.

439 Ebd., S. 22.

denz und den Determinismus der Technik für durchaus normal hält. Die Personifizierung der postindustriellen Zivilisation und ihrer Mythologie erkennt er in „The World Trade Center“. Dessen Zerstörung und die danach folgende Rekonstruktion zeugen von der Entwicklung dieses Mythos, dessen zentrales Bindeglied die Hoffnung ist. Mosco erklärt, dass

returning to Ground Zero⁴⁴⁰ suggests that we have come a long way from the breezy triumphalism of the dotcom boom and we do not know where it will lead.⁴⁴¹

4 Futurologische Prognosen über das Erhabene

Die Auslegung des Erhabenen wird sich im Laufe der Zeit unentwegt verändern. Leo Marx und David Nye haben gezeigt, dass diese Veränderungen mit der Entwicklung der menschlichen Intelligenz verbunden sind. Das Erhabene hat einen langen Weg von der rhetorischen Methode zum literarischen Stil gemacht, entwickelte sich dann in den ästhetischen Theorien zur Abbildung der Realität und zur Reaktion auf ihre Schönheit und Hässlichkeit, danach näherte es sich dank der ähnlichen Prinzipien der Erklärung des Phänomens der Unendlichkeit den exakten Wissenschaften und hat schließlich die moralischen Aspekte der menschlichen Tätigkeit in der postindustriellen Epoche berührt. Aber abgesehen von den Formen, die das Erhabene in den verschiedenen Theorien bekommt, geht es um die Dichotomie der Gefühle als Reaktion der Veränderungen, die sich im Bewusstsein während dessen Ausbildung vollziehen. Wir stellen immer wieder die Fragen „Warum?“, „Wer bin ich?“, „Was umgibt mich?“ etc. Wir bekommen die Antworten aus dem Umfeld, machen immer neue Entdeckungen, aber je mehr wir erkennen, desto mehr entstehen weitere Fragen als neue Hindernisse auf unserem Weg des Begreifens. Und hier versteht das Subjekt bei der Analyse des Paradoxes des Daseins des Unendlichen im Endlichen (und bei dem Versuch, es zu wiederholen, z. B. bei der Erstellung des Pendels oder der Versuche einer Entdeckung des Perpetuum mobile), dass das Unendliche seiner Wahrnehmung unzugänglich ist. Jede unserer Fragen scheint die Grenze des Unendlichen einen

440 Zur Zeit der Veröffentlichung der Studie Moscos waren die Wolkenkratzer noch nicht wiedererrichtet worden.

441 Ebd., S. 183.

Schritt weiter zurückzudrängen, und doch gelangen wir wieder an diese Grenze und fragen erneut. Dabei wird auch die rationale Tätigkeit immer wieder in Frage gestellt, sei es bei Stress oder bei den Affekten. Hier nun wird als ein Abwehrmechanismus des Geistes das Erhabene vorgestellt: Wir verstehen unsere Ultimität, aber diese Erkenntnis hat unser Denkvermögen nicht aufgehoben, im Gegenteil sind wir dazu ermutigt, unsere Pein zu beenden, wir sind über sie *erhoben* durch die Kraft unseres Geistes. Wir haben die neue Stufe erreicht und haben auf dem Weg, gleich wie der gepeinigte Prometheus, die Katastrophe und die Katharsis empfunden.

Im Jahr 2011 wurde in den USA die Monographie *Sublime Dreams of living Machines: The Automaton in the European Imagination* von Kang Minsoo veröffentlicht⁴⁴². Darin versucht der Autor die Evolution der „Magie und Mechanik“ in der geschichtlichen Perspektive zu verfolgen. Er analysiert die intellektuelle Tradition des antiken Griechenlands, des Mittelalters, der Renaissance, aber auch die fantastische Literatur des 19. Jahrhunderts und geht letzten Endes zur Beobachtung des Phänomens des Roboters über. Als Erster hat der tschechische Schriftsteller Karel Čapek im Stück *R.U.R.* diesen Ausdruck verwendet. Die in diesem Werk aufgeworfenen Fragen wurden danach die Schlüsselprobleme der künstlichen Intelligenz.

Kang stellt die Frage nach dem Wesen des Menschen, den Problemen der Selbstidentifikation und dem Selbstbewusstsein. Er bietet die Definition des „mechanischen Lebens“ (was man mit dem „mechanischen Instinkt“ Marinettis vergleichen könnte) und analysiert die Probleme der Industrialisierung.⁴⁴³ Kang erklärt das Selbstbewusstsein der mechanischen Systeme und entwickelt die Hypothese, ob es möglich wäre, eine Gradation zwischen einem Menschen und einem Apparat herbeizuführen, und wenn die Antwort negativ wäre, auf welche Weise dann die Ideen Eingang in die künstliche Intelligenz finden könnten.

Hier lässt sich das Paradox in Frageform formulieren: Können die Maschinen die Idee des Erhabenen analysieren, wenn sie selbst vollkommen sind und im Gegensatz zum Menschen ewig existieren können? Und bedeutet der Übergang zum „Postmenschlichen“ die Stagnation des Menschen selbst? Wir erblicken in

442Minsoo, Kang. *Sublime Dreams of Living Machines: The Automaton in the European Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

443 Siehe das Kapitel *The Living Machines of The Industrial Age* in Minsoo, *Sublime Dreams of Living Machines*, S. 223, wo die Probleme der künstlichen Intelligenz behandelt werden, was die Ideen von Kang der Lehre von Bukatman annähert.

einer Maschine nur das Instrumentarium, die, so Stanislaw Lem (1921–2006), Fortsetzung der Wirkung unseres Willens auf die Umwelt⁴⁴⁴ auf Grund der „biologischen Unvollkommenheit“. Aber was passiert, wenn die Maschine die Kommandos nicht ausführt? Solche Fragen nach den Folgen in Form fiktiver Bedingungen (Was wäre wenn?) werden immer gestellt. Im Werk *Phantastik und Futurologie* (1970–1972) spricht Lem davon, dass die Literatur sich mit konventionalisierten Kunstgriffen beschäftige, die man buchstäblich fantastisch nennen könne; einer davon sei die indirekte Rede, durch die man die Gedanken eines *Fremden* wiedergeben könne. Man fühlt immer wieder, wie Leo Marx sagen würde, „neue Angst und neue Hoffnung“, die z. B. mit dem Aufbau von dem Großen Hadronen-Speicherring verbunden sind. Das Erhabene selbst entsteht auch dank der Interferenz der Bilder.

Lem macht eine wichtige Bemerkung, die einerseits die Theorie Marinettis zum mechanischen Instinkt bestätigt und andererseits erklärt, warum man das Erhabene bereits mit der Technik beobachte. Er sagt, dass die „zivilisatorische Explosion“ nicht ewig dauern könne, aber wir hätten keine Möglichkeit mehr, die Technik durch etwas anderes zu ersetzen, da wir schon mit den technisch-wissenschaftlichen Quellen der modernen Zivilisation zusammengewachsen seien. Des wegen, so Lem, sei die Technik längst der Zweck geworden und nicht mehr das Mittel, und die Feier der Technologie sei unser autonomer Wert geworden.

Um dieses Problem zu vertiefen, möchte ich das Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) von Walter Benjamin (1892–1940) etwas näher betrachten. Benjamin gibt zu, dass man die technische Ausstattung der Gesellschaft als *fait accompli* betrachten könne und in diesem Zusammenhang auch die Entwicklung und die Veränderung der Art und Weise, wie Kunstwerke geschaffen werden, akzeptieren müsse. Er geht davon aus, dass bald in der Industrie des Schönen die tiefsten Veränderungen stattfinden würden. Stimmt man damit überein, ist es kein Wunder, wenn heute die Foto- und Videokünste mehr oder weniger die Malerei abgelöst haben und ihrem Wesen nach zur Kunst der Abbildung geworden sind. Die manuelle Reproduktion ist in den Hintergrund getreten, und diese Entwicklung berührt die Industrie im Ganzen, verändert aber auch die Weltanschauung des Künstlers und des Zuschauers. Nach

444 Nach Meinung Adornos (in der *Ästhetischen Theorie*) sichert die Technisierung zudem das Recht des freien Besitzes als Prinzip.

Pseudo-Longinos ist, wie im ersten Teil der Dissertation bemerkt wurde, eine solche Nachahmung für die ästhetische Bewertung eines Werkes nicht kritisch.

Jonathan Arac stellt mit Blick auf Benjamin die Frage nach dem „urban content“⁴⁴⁵ als der Form der Erfahrungserhaltung. Es muss auch betont werden, dass Benjamin die Begriffe „Erlebnis“ und „Erfahrung“ unterscheidet. Charakterisiert das Erlebnis das Leben in der städtischen Umwelt und sind die Schlüsselphänomene dazu „event, occurrence, episode“, so konnotiert die Erfahrung „ein praktisches Wissen“, einen Eindruck, der durch die Stadt zerstört werden kann und deswegen vom Poeten erfasst und weitergeleitet werden muss. Nach Benjamin erlebt das Individuum in der Menge einen Schock, und die Mechanisierung des Weltbildes, die Benjamin „Anästhesie“ nennt, gilt als ein Schutzmechanismus. Meines Erachtens wiederholt Benjamin hier die Lehre Marinettis vom mechanischen Instinkt:

Auf welche Weise wäre das möglich, die Eindrücke über diese feindliche Umgebung zu behalten? Paradoxerweise kraft der Technologie. Im Vordergrund befindet sich – nach Benjamin – das Portrait, aber nicht mit dem Pinsel gemalt, sondern dank der Foto- und Videotechnik entstanden. Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht.⁴⁴⁶

Diese „Aura“ würde ich als die Nostalgie charakterisieren, die Sehnsucht nach dem Vergangenen, was mit dem ländlichen Ideal nach Marx korreliert. Der Mensch sieht seine Aufgabe darin, das Fragment der Realität darzustellen und ein bestimmte Laune mit technischen Mitteln zu verkörpern. Dabei kann die Fototechnik Benjamin zufolge nicht mit dem Pinsel und der Handbewegung des Malens verglichen werden, da es um *Augenblicke* geht. Aus diesem Grund sucht der Mensch das schnellste Mittel der Darstellung, das die kleinsten Nuancen widerspiegelt. Schon wieder geht es um die Geschwindigkeit, die dank Marinetti und

445 Arac, Jonathan. *Critical Genealogies: Historical Situations for Postmodern Literary Studies*. New York: Columbia University Press, 1987, S. 183.

446 Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2011, S. 25.

seinen Nachfolgern die technische Ära personifiziert. Die Aura in der Interpretation von Benjamin bedeutet einerseits die Präsenz des Humanismus und andererseits sein Verschwinden. Gerade den letzten Punkt gilt es ins Auge zu fassen.

Der Humanismus wird von Vernon Shetley und Alissa Ferguson die Quintessenz des Realismus genannt. Er bedeutet die Unabsichtlichkeit des Lebens als solches.⁴⁴⁷ Die Aura ist in der Interpretation der Autoren des Artikels *Reflections in a Silver Eye: Lens and Mirror in Blade Runner*⁴⁴⁸ das Erlebnis des Objekts mit seinem einzigartigen Dasein. Vom Humanismus lässt sich hier mit Recht in dem Maße sprechen, in dem die materielle Einmaligkeit des Objekts seinen Wert und seine eigene Geschichte bestimmt. In dem genannten Artikel wird das Phänomen der Massenkunst (hier Science-Fiction) analysiert. Auch Skott Bukatman schenkt den fantastischen literarischen Werken Aufmerksamkeit und behauptet, dass in ihnen die wichtigsten humanistischen Fragen gestellt werden, von denen die erfolgreichsten in den Kontext des Erhabenen passen, dessen Repräsentation sie in ihrem Wesen sind.

Nach Ansicht von zwei Meistern des Genres, Philip K. Dick (1928–1982) und Stanisław Lem, ist Science-Fiction die philosophische Literatur, in deren Mittelpunkt nicht der Makrokosmos und nicht die Beschreibung der Transformation der Realität durch die moderne Technik steht, sondern vor allem die innere Welt des Menschen mit seinen Enttäuschungen und Hoffnungen. Man kann sagen, dass das 20. Jahrhundert die Manifestation des Science-Fiction war. Mit der Entwicklung der technischen Produktion wird das einzelne, einmalige Exemplar durch das Massenhafte ersetzt; die Aura verschwindet und das Werk verliert seinen Wert. Der Schlüsselbegriff dafür ist die „Auflage“. Aber die Veränderung bedeutet nicht unbedingt ein Verschwinden. Sie lässt sich eher als Transformation verstehen, und die neue Form wird mit dem alten Inhalt angefüllt. Wird immer wieder behauptet, dass die moderne Kunst angesichts ihrer Erscheinungsart geistlos sei, so muss doch betont werden, dass ihre impliziten Ideen in vielem dem, was in der Kunst voranging, überlegen sind.

Zusammenfassung: Als Problem der künstlichen Intelligenz wird immer öfter nicht im Wesen ihres Funktionierens, sondern in den Möglichkeiten ihres Einsatzes gesehen. Die Frage nach der Intelligenz ist untrennbar mit ihrem Träger ver-

447 Dies ist eine These von Theodor Adorno.

448 Shetley V.; Ferguson A. *Reflections in a Silver Eye: Lens and Mirror in Blade Runner*. In: *Science Fiction Studies* 28, No. 1 (Mar., 2001).

bunden, und die Angst des Menschen gilt weniger der Überlegenheit der Intelligenz eines *Anderen*, der oft als „Cyborg“ beschrieben wird, über seine Intelligenz, sondern der Verkörperung der künstlichen Natur.

Untersucht wurden die „technische“ und die „kybernetische“ (oder „virtuelle“) Komponente des Erhabenen. David Nye sprach in *American technological sublime* von der Evolution des Erhabenen kraft der Notwendigkeit der Überraschung durch Neuentdeckungen infolge des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts. Ebenso wurden die Überlegungen Sabine Heusers betrachtet, dass die Lehre Nyes zum Voranschreiten der Science-Fiction-Novellen sowie zum Eingang der „kybernetischen“ Komponente in diese Texte beigetragen hat. In der gegenwärtigen Phase verschafft das Erhabene dem Genre einen besonderen Status.

Die Vorstellung vom Weiblich-Erhabenen kann man einen Versuch zur Feststellung der Ideen des Erhabenen in der Natur nennen. Aber die Prämisse dieses Konzepts scheint zweifelhaft – analysiert wird hier die subjektivierte Natur des Phänomens, was den Sinn des Erhabenen verzerrt, weil damit die Beziehung des eigenen Seins und der Natur künstlich eingeschränkt wird. Eine solche Disaggregation des wahrnehmenden Subjekts oder die Aufteilung der Natur in eine männliche und weibliche Komponente bei der Suche nach entsprechenden Merkmalen führt allenfalls zur Entdeckung eines psychologischen Mechanismus der Selbstreflexion.

Bislang haben die Wissenschaftler keine Antwort auf die Frage gefunden, welche Form der Intelligenz nach der künstlichen existieren wird; Bemühungen gibt es hier allenfalls seitens der Science-Fiction-Autoren und Futurologen. Ich schlage vor, den Begriff „postkünstliche Intelligenz“ zu gebrauchen, um auf das hinzuweisen, was die Grenzen und Hindernisse auf dem Weg zum Wissen überwunden hat. Es bleibt allerdings fraglich, ob ein Mensch die Erkenntnisse der Maschinen wahrnehmen könnte, um diese später zu benutzen. Und wenn ja, möchte er überhaupt diese Erkenntnis? Der Suchvorgang selbst entspricht freilich bereits einem Anstieg des Wissens.

Basierend auf der Logik der Theorie des Kybernetisch-Erhabenen kann man davon ausgehen, dass das Individuum durch die Schaffung einer künstlichen Wirklichkeit bewusst versucht, eine Erfahrung des Erhabenen zu machen. Wenn Nye von sublimen Bildern von Brücken und Wolkenkratzer spricht, stellt sich die Frage, was eine Person daran hindert, die Bilder der Wirklichkeit auf der Leinwand oder im Buch neu zu erschaffen. Diese ästhetische Prozedur zeigt den Me-

chanismus des sinnlichen Herausreißen der Objekte aus der sichtbaren Wirklichkeit und ihren nachfolgenden Transfer in eine künstlich begrenzte Umgebung zur weiteren Klassifizierung. Dieser schöpferische Prozess offenbart den Wahrnehmungsmechanismus, wie die theoretischen Erwägungen Wundts, Frohschammers und Gibsons sowie das oben genannte Konzept eines Vergleichs des Erhabenen und der Quantentheorie gezeigt haben.

Das Wesen des Phänomens des Erhabenen liegt in der Überwindung der Hindernisse der Erkenntnis und der logischen Widersprüche. Wenn wir davon ausgehen, dass die Quelle des Erhabenen in unserem Geiste ursprünglich das ist, was es erlaubt, die Änderung des normativen Weltbildes beim Wechsel der Epochen vorherzusagen, zeigt sich, dass das Erhabene eine grundlegende Fähigkeit des Denkprozesses bei seinen Entdeckungen und nichttrivialen Urteilen ist. Aber dieser komplexe Mechanismus erzählt uns von seiner Präsenz, indem er auf unsere Gefühle einwirkt. Das Erhabene ist das Ergebnis der Beziehung zwischen der Intelligenz und den Gefühlen.

Schlusswort

Das Erhabene erlebt im Rahmen der modernen Wissenschaft und Kunst unweigerlich eine Konvergenz, was an Beispielen der Entwicklung der Ideen des Erhabenen in der Quantenphysik oder in den fraktalen Landschaften zu sehen ist. Die Vernunft ist nicht in der Lage, den flüchtigen Zustand zu identifizieren, aber man kann darüber in einer intuitiven Weise nachdenken, für diesen Zweck das ästhetische Urteil heranziehen oder dunkle Vorstellungen entwerfen, mit denen man, so Kant, die vor dem Auge schimmernden Gedankenketten greifen kann.

In dieser Arbeit wurde eine komparative Analyse des Erhabenen und der Naturwissenschaften durchgeführt. Auf diesem Gebiet gibt es einige jüngere wissenschaftliche Forschungen. Untersucht wurden die Lehren von Skott Bukatman und Ian Greig, die vorgeschlagen haben, das Erhabene mit den grundlegenden Argumenten der Quantenmechanik zu vergleichen. Dabei wird davon ausgegangen, dass das Subjekt nur über fragmentales Wissen über die Welt verfügt und jede wissenschaftliche Theorie nichts anderes als eine Vermutung ist. Vor diesem Hintergrund gilt das Erhabene als ein Versuch, die Realität zu erklären und sich zugleich mit der denkbaren Unendlichkeit abzufinden. Hierbei werden die Technologien als die neuen Quellen des Erhabenen angesehen, die, wie an Beispielen gezeigt wurde, eine weit größere Bedrohung in sich tragen können als die Betrachtung der wütenden Natur. Nach Burke muss man sich von der Gefahrenquelle distanzieren, was Solger in seiner Kritik an den Bestimmungen von Burke nicht übersehen hat. Die Elemente des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts, die man erhaben nennen kann, erscheinen als eine Art „zweiter Natur“, und auch sie versucht das Subjekt zu bändigen. Dabei erfahren die Menschen ein irrationales Angst- und Unvollkommenheitsgefühl gegenüber den von ihrer Hand geschaffenen Werken.

Wichtig ist hier das Problem der künstlichen Intelligenz, die in der Wissenschaft ebenso wie in der Belletristik kommentiert wird: Der Mensch strebt danach, eine neue Version der Intelligenz zu schaffen, die frei von der Unvollkommenheit der Intelligenz ist, über die er verfügt, und mit der er diese Unvollkommenheit auszugleichen sucht. Aufschlussreich ist dabei das Werk *The Sublime Dreams of Living Machines* von Minsoo Kang, dessen Titel sofort an die Mög-

lichkeit der Erscheinung einer künstlichen „Postvernunft“ denken lässt, wie ich sie nennen möchte, bei der auch Gefühle eine Rolle spielen, unter denen wiederum das Erhabene zu finden ist.

Die erhabene Erfahrung ist ein Zeichen für das Vorhandensein von moralischen und ethischen Prinzipien, das die Auswirkungen auf die individuelle historische Variabilität der soziokulturellen Prozesse widerspiegelt. Man bestimmt seinen Platz in der Welt, die als Nicht-Selbst präsentiert wird, sieht die Beschränkung an sich und begreift deswegen seine eigenen Grenzen. Das Problem des Erhabenen ist mit der Suche nach Antworten auf die Fragen verknüpft, was „Unendlichkeit“, „Subjektivität“ etc. bedeuten. Der subjektive Faktor ist betroffen, da die Erfahrung des Erhabenen immer individuell ist. Und hier ist die Aussage von Giambattista Vico über die Auswirkungen der Bewunderung auf die schöpferische Tätigkeit eines Individuums, die sich vor allem in der Mythenbildung manifestiert, ganz angebracht. Man kann behaupten, dass es berechtigt ist, das Streben danach, zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, in dieser Weise auszulegen. Aber man muss auch die Mahnung des Wissenschaftlers in Bezug auf die Zyklen der Kultur berücksichtigen. Hat sie ihren Höhepunkt erreicht, kommt die Kultur zu ihren Wurzeln zurück und beginnt den neuen Zyklus, wenn auch auf einem höheren Niveau, was ein Zeichen für den Fortschritt ist. Der Futurologe Stanislaw Lem geht davon aus, dass sich diese Zyklen nicht endlos wiederholen können. Stimmt man dem zu, gilt es zu entscheiden, ob das Streben danach, neue Antworten zu erhalten, in Reaktion auf die Herausforderungen der sich verändernden soziokulturellen Realität ein ausreichender Grund für die Gesellschaftsentwicklung ist, da doch die Folgen einer solchen Befragung unvorhersehbar sein können.

Die Basis für die Entstehung des Erhabenen ist die Überraschung. Nach Aristoteles kann man diese überhaupt als Grundlage des Wissens bezeichnen. Es wurde im Laufe der Untersuchung dargelegt, dass das Erhabene nach neuen Formen der Verkörperung „sucht“, da die Erfahrung und die Gewohnheit, wie Nikolaj G. Tschernyschewski bemerkt hat, den Gefühlen den Neuheitsstatus rauben, weswegen das Erhabene in Frage gestellt wird. Daher wird der Rezipient, der nach immer neuen Quellen des Staunens sucht, danach streben, die Realität um sich herum umzubauen. Wie schon angedeutet vermutet Stanislaw Lem, dass sich die Technologien nicht endlos entwickeln werden. Der Mensch wird sich daher vor die Notwendigkeit gestellt sehen, sich an neue Quellen des Erhabenen zu richten.

Im Laufe seiner Geschichte wurden die Interpretationen des Erhabenen transformiert und verändert. In der gegenwärtigen Phase versucht man die dynamischen und mathematischen Elemente des Erhabenen mit den technischen Errungenschaften der Kultur zu verbinden; dadurch entstehen hybride Formen wie das Technisch- oder das Kybernetisch-Erhabene. Aber auch in diesem Fall sollte man das Erhabene „rhetorisch“, „architektonisch“, „musikalisch“ etc. nennen, insofern es einen solchen Effekt hervorbringt (und es gibt bereits solche Versuche). Deutlich wurde, dass die Definitionen des „technisch“ oder „elektrisch“ Erhabenen eine Einschränkung in sich tragen, die für ein Phänomen, das das Unendliche eröffnet, völlig inakzeptabel ist: Sie sind erst für den Nachweis der Objekte, die das Gefühl von Schrecken und Freude hervorrufen, notwendig. Aber das Vorhandensein solcher Objekte ist nicht wirklich erforderlich, da ja das Urteil im subjektiven Denken stattfindet.

Man kann sich fragen, welche Art des Erhabenen das Kybernetisch-Erhabene dereinst ersetzen wird. Hierauf eine Antwort zu geben, ist ohne Zweifel sehr schwierig. Die Beschränkungen zerstören das Erhabene in Bezug auf seine Deutung und widersprechen logisch seinem Wesen, indem man versucht, Begriffe wie in ein Formular einzugeben, und es z. B. „elektrisch“ etc. nennt. Der Betrachter vergisst, dass sich das Erhabene erst teilweise in der Natur befindet, die das Erhabene versinnbildlicht, es für das Urteil aber dem Vorhandensein gegenübergestellt werden muss. Das Erhabene unterliegt keiner Abstufung. Die Intelligenz gibt den Phänomenen die Namen, unterstreicht etwas, was das Verständnis übertrifft, überrascht und begeistert. Definierend beschränkt sich das Individuum hingegen. Der Geist erhebt sich erst im Moment des Bewusstseins der aufziehenden Tragödie, und dieser Moment des Übergangs ist das Einzige, was zu verstehen gegeben wird. Die Grenzen des Wissens liegen nur in dem Vorgeschmack. Mit diesem Konzept würde ich in Anlehnung an das Vor- und Nachgefühl ein anderes Vergleichselement für das Erhabene und die Katharsis vorschlagen und das Erstere „Vorgeschmack“ und das Zweite „Nachgeschmack“ nennen.

Auf einer gewissen Stufe wurden diese vom Menschen geschaffenen Objekte als zweite Natur wahrgenommen. Die natürliche Natur ist nicht mehr die Quelle des Geheimnisses; sie kann nicht in demselben Maße erheben oder beängstigen wie früher. Folglich ist die Quelle des Entzückens und der Störung des Gleichgewichts, die dem Bedürfnis nach dem Empfang neuer Kenntnisse entspricht, in den Schöpfungen der Menschen selbst zu suchen. Aber für ein umfassendes Ver-

ständnis der künstlichen Natur ist das Dasein einer qualitativ vergleichbaren Intelligenz gefordert – einer künstlichen Intelligenz. Dieses Paradox führt zur Entfremdung der Rechte derjenigen Person, die sie geschaffen hat. Indem sie nicht mehr ein Teil der Natur ist, wird einer künstlichen Intelligenz die natürliche Intelligenz als etwas Unverständliches gegenüberreten. Dadurch kehrt sich die Perspektive um – die künstliche Intelligenz beginnt, die natürliche als Absolutes zu begreifen, und sieht in ihr die Quelle des Erhabenen. Überwinden lässt sich dieses Paradoxon nur durch die Erkenntnis der Entwicklung der Idee des Erhabenen in seinem eigenen Ich.

Das Phänomen des Erhabenen wird das Individuum so lange begleiten, wie man sich für die Fragen des Seins, des Geistes und der Persönlichkeit im Kontext des durch den Epochenwechsel veränderten Weltbildes interessiert. Diese historische und soziokulturelle Variabilität des Erhabenen zeigt, dass das Problem, Einsichten in das Erhabene zu gewinnen und es zu deuten, wohl immer relevant sein wird.

Thesen

- Das Erhabene ist in seinem Wesen katastrophal (katastrophale Veränderung des Wissens über die Welt und die Vernunft) und fraktal (die unendliche Verschachtelung der Materie).
- Die künstliche Intelligenz begreift die künstliche Natur, die künstliche Intelligenz begreift die natürliche als absolute und erhabene.
- Es besteht eine historische und soziokulturelle Variabilität des Erhabenen.
- Die Frage nach der Gegenüberstellung des Erhabenen und des Schönen als Personifizierung des Chaos und der Harmonie wird nivelliert.
- Das Erhabene „sucht“ nach neuen Formen der Verkörperung.
- Ein komparativer Vergleich des Erhabenen und der Katharsis-Lehre erweist die Vorstellung und die Gewalt als die grundlegenden Elemente des Erhabenen.
- Sieht man in der Schaffung und Verbreitung der Technologien eine Form der Unterdrückung der Transzendenz, kann man das Technische nicht erhaben nennen, sondern muss es als Pseudokatharsis – Technokatharsis – bezeichnen.
- Die schöpferische Fantasie und die Einbildungskraft weisen grundlegende Unterschiede auf.
- Das Erhabene ist ein Zeichen für das dynamische, zur Selbstverstärkung strebende System; Der Apriorismus des Erhabenen kann als Qualitätsmerkmal der Intelligenz gesehen werden. Die Objektivität des Erhabenen entspricht der Idee der Entwicklung im Kontext der Realität (*durch* die Natur und den menschlichen Geist) als deren Symbol.
- Aufschlussreich ist die Verknüpfung der Probleme der mathematischen Modellierung mit Burkes Idee der künstlichen Unendlichkeit.
- Das Technisch-/Kybernetisch-Erhabene hängt mit der Sakralisierung des Irdischen zusammen.
- Die Definitionen des Erhabenen – musikalisch, technisch, weiblich, architektonisch etc. – tragen eine Einschränkung in sich; das „-isch“ zeigt eine Förm-

lichkeit in der Beschreibung des Phänomens, das tatsächlich nur durch die Veränderung des eigenen Seins beschrieben werden kann

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- Arac, Jonathan. *Critical Genealogies: Historical Situations for Postmodern Literary Studies*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Aristoteles. *Poetik* (übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz). Leipzig: Verlag von Veit & Comp., 1897.
- Aristoteles. *Rhetorik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1959.
- Aristoteles. *Über die Seele* (übersetzt von Willy Theiler). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959.
- Arnheim, Rudolf. *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung*. Köln: DuMont, 1979.
- Arnheim, Rudolf. *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste* (aus d. Amerikan. von Claudia Spinner). Köln: DuMont, 2003.
- Arnheim, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2005.
- Barone, Paul. *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Erich Schmidt, 2004.
- Bartels, Klaus. *Über das Technisch-Erhabene*. In: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (hrsg. v. Christine Pries). Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989. S. 295-318.
- Barthes, Roland. *Der Tod des Autors*. 1968. In: Roland Barthes: *Das Rauschen der Sprache*. Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 2005. S. 57-63.
- Baudrillard, Jean. *Videowelt und fraktales Subjekt* (deutsch von Matthias Rüb). In: *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin: Merve, Ars ELECTRONICA, 1989. S. 113-132.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 2012.
- Behle C. „Heil dem Bürger des kleinen Städtchens“. *Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2002.
- Berghaus, G. *Futurism and the technological imagination*. Rodopi, 2009.
- The Beyond the Finite. The Sublime in Art and Science*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Biese, R. *Die Erkenntnislehre des Aristoteles und Kant's in Vergleichung ihrer Grundprinzipien*. Berlin: Weber, 1877.

- Bild und Bildlichkeit* (hrsg. v. Otfried Höffe) (Nova Acta Leopoldina, Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina – Nationale Akademie der Wissenschaften, Nr. 386, Band 113). Halle (Saale), 2012.
- Blanqui, Louis-Auguste. *Eternity by the Stars: An Astronomical Hypothesis* (transl. Frank Chouraqui). New York: Contra Mundum Press, 2013.
- Bodmer, J. J.; Breitinger, J. J. *Kritische Briefe*. Zürich: Heidegger Verlag, 1746.
- Bodmer, J. J. *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. 1741*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971.
- Boitani, Piero. *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- Bostrom, Nick. *Ethical Issues in Advanced Artificial Intelligence* (hrsg. v. I. Smit et al.). Vol. 2. Oxford: Int. Institute of Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics, 2003.
- Bronowski, Jacob. *The Identity of Man*. New York: Prometheus Books, 2002.
- Brown, Chandos Michael. *The first American sublime*. In: *The Sublime: From Antiquity to the Present* (hrsg. v. Timothy M. Costelloe). Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2012.
- Bukatman, S. *Ungehorsame Maschinen – Animation und Autonomie*. In: *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 155-178.
- Bürger, P. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Burke, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (aus d. Eng. von Friedrich Bassenge). Hamburg: Felix Meiner, 1980.
- Case, Amber. *A Dictionary of Cyborg Anthropology: A Field Guide to Interface Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.
- Chasing Technoscience: matrix for materiality* (hrsg. v. Don Ihde und Evan Selinger). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2003.
- Conte, Gain Biagio. *The hidden author. An Interpretation of Petronius' Satyricon*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Cooper, J. F. *The Prairie*. New York: Penguin Classics, 1986.
- De la Motte, A. H. *Discours sur Homère*. In: *Textes critiques*. Paris: Champion, 2002. S. 133-238.
- Dennett, Daniel C. *Kinds of Minds: Towards an Understanding of Consciousness*. New York: Basic Books, 1997.
- Des Pres, Terrence. *Terror and the sublime*. In: *Human Rights Quarterly* 5, No. 2 (May, 1983), S. 135–146.

- Die Deutsche Allgemeine Zeitung*. Leipzig, 1876, Nr. 66v.
- Does technology drive history. The dilemma of technological determinism* (hrsg. v. Merritt Roe Smith und Leo Marx). Zweite Ausgabe. Cambridge/London: MIT Press, 1995.
- Drews, Wilfried. *Die Grenzen von Vorstellung und Darstellung. Studie zur Bildungstheorie in der technologischen Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Du Camp, Maxime. *Les Chants Modernes*. Paris: Michel Levy Freres, 1855.
- Dürbeck, G. *Einbildungskraft und Aufklärung*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998.
- Egan, N. *Eliciting Anxiety in the Presence of the Sublime*. In: Maisel, D. *Black Maps: American Landscape and the Apocalyptic Sublime*. Göttingen: Steidl, 2013. S. 65-68.
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Erster Band: *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Emerson, Ralph Waldo. *Complete works*. 11 Bde. Boston/New York: Houghton Mifflin Company, 1885.
- Emerson, R. W. *Nature*. New York, The Liberal Art Press, 1953.
- Emmerling, Leonhard. *Out of this World*. Bielefeld/Leipzig/Berlin: Kerber, 2010.
- Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (hrsg. v. Christine Pries). Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989.
- Foerster, Heinz von; Bröcker, Monika. *Teil der Welt: Fraktale einer Ethik – oder Heinz von Foerstes Tanz mit der Welt*. Zweite Auflage, unter Mitarbeit von Georg Ivanovas. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, 2007.
- Das Frankfurter Journal*. Frankfurt a. M., 2. Dez. 1876.
- Freud, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1969.
- Fritz, Martin. *Vom Erhabenen. Der Traktat „Peri Hypsos“ und seine ästhetisch-religiöse Renaissance im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2011.
- Frohschammer, Jakob. *Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses*. München: Theodor Ackermann, 1877.
- Frohschammer, Jakob. *Über die Bedeutung der Einbildungskraft in der Philosophie Kant's und Spinoza's*. München: Theodor Ackermann, 1879.
- Frohschammer, Jakob. *Monaden und Weltphantasie*. München: Theodor Ackermann, 1879.
- Frohschammer, Jakob. *Über die Prinzipien der Aristotelischen Philosophie und die Bedeutung der Phantasie in derselben*. München: Theodor Ackermann, 1881.

- Futurism: An Antology* (hrsg. v. Lawrence Rainey, Christine Poggi und Laura Wittman). New Haven/London: Yale University Press. 2009.
- Gadamer, Hans-Georg. *Über die Festlichkeit des Theaters*. In: *Ästhetik und Poetik. Kunst als Aussage*. Gesammelte Werke, Bd. 8. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993.
- Gadamer, Hans-Georg. *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*. Gesammelte Werke, Bd. 9. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993.
- Die Geschichte der Hässlichkeit* (hrsg. v. Umberto Eco; aus dem Italienischen von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vagt). München: Hanser, 2007.
- Gibson, James J. *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung* (übers. v. Gerhard Lücke und Ivo Kohler). München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg, 1982.
- Goetz, W.; Steinhausen, G. *Archiv für Kulturgeschichte*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Gordon, Ian E. *Theories of visual perception*. Dritte Auflage. New York: Psychology Press, 2004.
- Grabes, Herbert. *Making strange: beauty, sublimity, and the (Post)Modern „third aesthetic“*. (Postmodern Studies 42). Amsterdam/New York: Rodopi, 2008.
- Grassi, E. *Kunst und Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.
- Die Grazer Tagespost*. Graz, 1877, Nr. 60.
- Global Visual Cultures: an anthology* (hrsg. v. Zoya Kosur). Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.
- Groves, Les. *Top Secret Memorandum for the Secretary of War*. Washington: War Department, 1945.
- Häußler, J. N. *Ästhetisches Reflexionsurteil. Zur Analytik des Geschmacksurteil in Kants Kritik der Urteilskraft*. Inaugural-Dissertation, München: Ludwig-Maximilians-Universität, 1992.
- Halcour, Dorotheé. *Wie wirkt Kunst? Zur Psychologie ästhetischen Erlebens* (Europäische Hochschulschriften, Reihe VI, Psychologie; Bd. 697). Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Peter Lang, 2002.
- Haraway, Donna J. *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouseTM*. New York: Routledge, 1997.
- Haraway, Donna J. *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen* (hrsg. v. Carmen Hammer und Immanuel Stieß). Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag, 1995.

- Haraway, Donna J. *A Cyborg Manifesto*. In: *Readings in the philosophy of technology* (hrsg. v. David M. Kaplan). Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford: Rowman & Littlefield, 2004, S. 161–177.
- Harris, Errol E. *Contemporary physics and dialectical holism*. In: *The World View of Contemporary Physics* (hrsg. v. Richard F. Kitchener). Albany: State University of New York Press, 1988. S. 56-174.
- Heintel, P. *Die Bedeutung der Kritik der ästhetischen Urteilskraft für die transzendente Systematik*. In: *Kantstudien* 99. Bonn: Bouvier, 1970.
- Henn, T. R. *Longinus and English criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1934.
- Hepfer, K. *Die Form der Erkenntnis. Immanuel Kants theoretische Einbildungskraft*. Freiburg i. Br./München: Karl Alber, 2006.
- Herrmann, H. P. *Naturnachahmung und Einbildungskraft*. Berlin/Zürich: Bad Homburg v. d. H, 1970.
- Hertz, Neil. *Das Ende des Weges. Die Psychoanalyse und das Erhabene*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Heuser, S. *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*. Amsterdam/New York: Rodopi B. V., 2003.
- Höffe, O. *Immanuel Kant*. München: Beck, 1983.
- Hoffmann, Torsten. *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- Jameson, F. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*. München: Hanser, 1963.
- Johnson, David B. *The Postmodern Sublime: Presentation and Its Limits*. In: *The Sublime: From Antiquity to the Present* (hrsg. v. Timothy M. Costelloe). Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2012. S. 118-134.
- Jørgensen, S. A.; Bohnen, K.; De Boor, H. *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 6: *Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik: 1740–1789* (begr. v. Helmut de Boor und Richard Newald). München: Beck, 1990.
- Kant, Immanuel. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. In: *Materialien zu Kants „Kritik der Urteilskraft“* (hrsg. v. Jens Kulenkampff). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. S. 89-92.
- Kant, Immanuel. *Was heißt: sich im Denken orientieren*. Werke in zwölf Bänden, Bd. 5, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Werke in zwölf Bänden, Bd. 10, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- Kessler, E. A. *Ziemlich erhaben*. In: *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft* (hrsg. v. Roald Hoffmann und Iain Boyd Whyte). Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 75-96.
- Kessler, E. A. *Picturing the Cosmos: Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard* (hrsg. v. Stefan Majetschak). München: Beck, 2005.
- Königshausen, J.-H. *Kants Theorie des Denkens*. Amsterdam: Rodopi, 1977.
- Korzybski, A. *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. New Jersey: Institute Of General Semantics, 1995.
- Krämling, G. *Die systembildende Rolle von Ästhetik und Kulturphilosophie bei Kant*. Freiburg i. Br./München: Alber, 1985.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (übers. v. Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982.
- Küster, B. *Transzendente Einbildungskraft und ästhetische Phantasie*. Königstein/Ts.: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein, 1979.
- Längsfeld, W. *Ästhetik im Alltag. Über die sinnliche Qualität der Dinge*. Zürich: Fromm, 1974.
- Lenk, H.; Wiehl, R. *Kant heute*. Münster: Lit, 2006.
- Leopardi, Giacomo. *Gedanken aus dem Zibaldone* (deutsch von Ludwig Wolde). München/Berlin: Oldenbourg, 1943.
- Lessing, G. E. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Lessing G. E. *Werke und Briefe, 5,2: Werke 1766–1769* (hrsg. v. Wilfried Barner). Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker Verlag, 1990.
- Liessmann, K. P. *Philosophie der modernen Kunst*. Wien: WUV, 1999.
- Lyotard, Jean-François. *The Inhuman: Reflections of time* (übers. v. Geoffrey Bennington und Rachel Bowlby). Cambridge: Polity Press, 1991.
- Lyotard, Jean-François. *Die Analytik des Erhabenen (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23–29)* (aus d. Franz. v. Christine Pries). München: Wilhelm Fink, 1994.
- Mandelbrot, Benoît B. *Die fraktale Geometrie der Natur*. Basel/Boston: Birkhäuser, 1987.
- Marcuse, Herbert. *Der eindimensionale Mensch* (übers. v. Alfred Schmidt). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.

- Marks, K. *Von „Sumatra“ bis „Lamento für Belgrad“*. Zu den poetischen Versionen des Serben Miloš Crnjanski. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2011.
- Marx, Leo. *Pilot and the Passenger: essays on literature, technology and culture in the United States*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Maxwell, Catherine. *The female sublime from Milton to Swinburne: bearing blindness*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2001.
- McGinn, Colin. *Mindsight: Image, Dream, Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- Meister, Jacques-Henri. *Briefe über die Einbildungskraft*. Zürich: Orell, 1794.
- Mendelssohn, Moses. *Moses Mendelssohns philosophische Schriften*. Bd. 2. Berlin: Voss, 1777.
- Minsoo, Kang. *Sublime Dreams of Living Machines: The Automaton in the European Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.
- Moles, Abraham A. *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* (übers. v. Hans Ronge in Zusammenarbeit mit Barbara und Peter Ronge). Schlauberg: DuMont, 1971.
- Moles, Abraham A. *Soziodynamik der Kultur*. Stuttgart: Enke, 1976.
- Monk, Samuel H. *The Sublime: a study of critical theories in XVIII-Century England*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960 (Modern Language Association, 1935).
- Moritz, K. F. *Fragmente aus dem Tagebuch eines Geistersehers* (hrsg. v. H. J. Schrimpf). Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.
- Morowitz, Harold J. *Rediscovering the Mind*. In: *The Mind's I: Fantasies and Reflections on Self and Soul* (comp. and arr. by Douglas R. Hofstadter and Daniel C. Dennett). New York: Basic Books, 1981. S. 34-52.
- Mosco, Vincent. *The digital sublime: myth, power, and cyberspace*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen* (hrsg. v. H. R. Jaub). München: Wilhelm Fink, 1968.
- Nietzsche, F. W. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Frankfurt a. M.: Insel, 1987.
- Nye, David E. *Electrifying America: social meanings of a new technology, 1880–1940*. London/Cambridge: MIT Press, 1990.
- Nye, David E. *American technological sublime*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Nye, David E. *In der Technikwelt leben. Vom natürlichen Werkzeug zur Alltagskultur* (aus d. Engl. v. Heiner Must). Berlin/Heidelberg: Springer, 2007.

- Ortega y Gasset, José: *Der Aufstand der Massen*. Hamburg: Rowohlt, 1958.
- Park, Kap Hyun. *Kant über das Erhabene: Rekonstruktion und Weiterführung der kritischen Theorie des Erhabenen Kants*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Peeples, J. *Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes*. In: *Environmental Communications* 5, No. 4 (December 2011). S. 373-392.
- Piepmeier, Rainer. *Finis hominis? Postmoderne Philosophien und die Frage nach der Wissenschaft der Technik*. In: *Technologisches Zeitalter oder Postmoderne?* (hrsg. v. Walther Ch. Zimmerli). München: Wilhelm Fink, 1988; S. 127–152.
- Pillow, Kirk. *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Putnam, Hilary W. *Reason, Truth and History*. Cambridge: Philosophical Papers, 1981.
- Readings in the philosophy of technology* (hrsg. v. David M. Kaplan). Lanham/ Boulder/New York/Toronto/Oxford: Rowman & Littlefield, 2004.
- Rickert, Heinrich. *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1929.
- Rosenkranz, Karl. *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig: Reclam 1990, 1996.
- Schiller, F. *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2009.
- Schorch, Grit. *Moses Mendelssohns Sprachpolitik*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012.
- Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence* (hrsg. v. Susan Schneider). Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- Science Fiction: Contemporary Mythology* (hrsg. v. P. Warrick, M. Greenberg und J. Olander). New York: Harper & Row, 1978.
- Science and American literature in the 20th and 21st centuries* (hrsg. v. Claire Maniez, Ronan Ludot-Vlasak und Frédéric Dumas). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Sedlmayr, Hans. *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*. Salzburg: Otto Müller, 1964.
- Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper, Earl of. *Ein Brief über den Enthusiasmus. Die Moralisten* (aus d. Engl. v. Max Frischeisen-Köhler) (Philosophische Bibliothek, Bd. 111). Leipzig: Dürr'sche Buchhandlung, 1909.
- Shetley V.; Ferguson A. *Reflections in a Silver Eye: Lens and Mirror in Blade Runner*. In: *Science Fiction Studies* 28, No. 1, (March 2001). S. 66-76.

- Slade, Andrew. *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime*. New York: Peter Lang, 2007.
- Slocombe, Will. *Nihilism and the Sublime Postmodern: The (Hi)Story of a Difficult Relationship from Romanticism to Postmodernism*. New York/London: Routledge, 2006.
- Solger, K. W. F. *Erwin: Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. München: Wilhelm Fink, 1971.
- Stewart, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Storrs, Hall J. *Beyond AI: Creating the Conscience of the Machine*. New York: Prometheus Books, 2007.
- The Sublime: From Antiquity to the Present* (hrsg. v. Timothy M. Costelloe). Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2012.
- The Sublime is Now! Das Erhabene in der zeitgenössischen Kunst* (hrsg. v. Elke Kania und Reinhard Spieler mit Texten von Joseph Imorde, Elke Kania, Barnett Newman, Friedrich Schiller, Peter Schneemann, Reinhard Spieler). Bern: Benteli Verlag; Burgdorf: Museum Franz Gertsch, 2006.
- Sulzer, J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Georg Olms, 1989.
- Tabbi, Joseph. *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1995.
- Taylor, Nicholas. *The awful sublimity of the Victorian city. Its aesthetic and architectural origin*. In: *The Victorian City: Images and Realities* (hrsg. v. H. J. Dyos und Michael Wollf). London: Routledge & Kegan Paul Books, 1973. S. 431–447.
- Terror and the cinematic sublime: Essays on violence and the unrepresentable in Post-9/11 films* (hrsg. v. Todd A. Comer und Lloyd Isaac Vayo). McFarland; Reprint Edition, 2013.
- Translations of the sublime: the early modern reception and dissemination of Longinos' Peri hupsous in rhetoric, the visual arts, architecture and the theatre* (hrsg. v. C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke und J. Pieters). Leiden/Boston: Brill, 2012.
- Trepl, Ludwig. *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung. Edition Kulturwissenschaft, Bd. 16*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Tschernyschewski, N. G. *Kategorien der Ästhetik*. Dresden: Verlag der Kunst, 1954.

- Turchi, P. *Maps of the imagination: Writer as Cartographer*. San Antonio, Texas: Trinity University Press, 2004.
- Venturi, Robert. *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*. Braunschweig: Vieweg, 1978.
- Vierle, A. *Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen: Studien zum dichterischen Denken*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Vischer, F. T. *Über das Erhabene und komische und andere Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967.
- Voller, Jack G. *The supernatural sublime: the metaphysics of terror in anglo-american romanticism*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1994.
- Wackenroder, W. H. *Werke und Briefe*. Bd. 1. Jena: Diederichs, 1910.
- Warrick, P. S. *Cybernetic Imagination in Science Fiction*. Cambridge/London: MIT Press, 1980. Weimann, R. *Phantasie und Nachahmung. Drei Studien von Dichtung, Utopie und Mythos*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 1970.
- Welsch, Wolfgang. „Frottage“. *Philosophische Untersuchungen zu Geschichte, phänomenaler Verfassung und Sinn eines anschaulichen Typus*. Würzburg, Univ., Diss, 1974.
- Welsch, Wolfgang. *Kulturkonzepte der Postmoderne*. In: *Kulturpolitik. Standorte, Innensichten, Entwürfe* (hrsg. v. Wolfgang Lipp) (Schriften zur Kultursoziologie, Bd. 11). Berlin: Dietrich Reimer, 1989, S. 37–62.
- Welsch, Wolfgang. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996.
- Welsch, Wolfgang. *Räume bilden Menschen*. In: *Raumstationen. Metamorphosen des Raumes im 20. Jahrhundert* (hrsg. v. Egon Schirmbeck). Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2002, S. 12–24.
- White, Leslie Alwin. *The Science of Culture: A study of man and civilization*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 1949
- Wihstutz, B. *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2007.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. *Die griechische Literatur des Altertums*. (hrsg. v. Paul Hinneberg. *Die Kultur der Gegenwart*). Berlin: Teubner, 1907.
- Wohlgemuth, S. *Poetik des Erhabenen – Jean Pauls sublime Bildwelten*. Dissertation, Basel, 2011.
- Wood, Theodore E. B. *The word “sublime” and its context: 1650–1760*. Philadelphia: Mouton, 1972.
- Wooldridge, Dean E. *Mechanical Man: Physical Basis of Intelligent Life*. McGraw-Hill Education, 1968.

- Wundt, Wilhelm. *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Bd. 2: *Mythos und Religion*, Teil 1. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1905.
- Über das Erhabene* (deutsch mit Einleitung v. H. F. Müller). Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1911.
- Unamuno, Miguel de. *Das Tragische Lebensgefühl*. In: *Philosophische Werke: Das tragische Lebensgefühl. Die Agonie des Christentums*. Wien/Leipzig: Phaidon-Verlag, 1933.
- Understanding catastrophe*. (hrsg. v. Janine Bourriau. The Darwin College Lectures). Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney: Cambridge University Press, 1992.
- Zimmerli, Walther Ch. *Das antiplatonische Experiment. Bemerkungen zur technologischen Postmoderne*. In: *Technologisches Zeitalter oder Postmoderne?* (hrsg. v. Walther Ch. Zimmerli). München: Wilhelm Fink, 1988, S. 13–35.